

ACTA UNIVERSITATIS SZEGEDIENSIS DE ATTILA JÓZSEF NOMINATAE

DISSERTATIONES

SLAVICAE

SLAVISTISCHE MITTEILUNGEN

МАТЕРИАЛЫ И СООБЩЕНИЯ ПО СЛАВЯНОВЕДЕНИЮ

SECTIO HISTORIAE LITTERARUM

XVII

SZEGED
1985

3 113219

ACTA UNIVERSITATIS SZEGEDIENSIS DE ATTILA JÓZSEF NOMINATAE

DISSERTATIONES
SLAVICAE

SLAVISTISCHE MITTEILUNGEN
МАТЕРИАЛЫ И СООБЩЕНИЯ ПО СЛАВЯНОВЕДЕНИЮ
SECTIO HISTORIAE LITTERARUM

XVII

SZEGED
1985

Publicationes Instituti Philologiae Rossicae in Universitate
de Attila József Nominata

Redigit

Imre H. Tóth

Seriem publicationum edendam curat

Katalin Szőke

SZTE Egyetemi Könyvtár



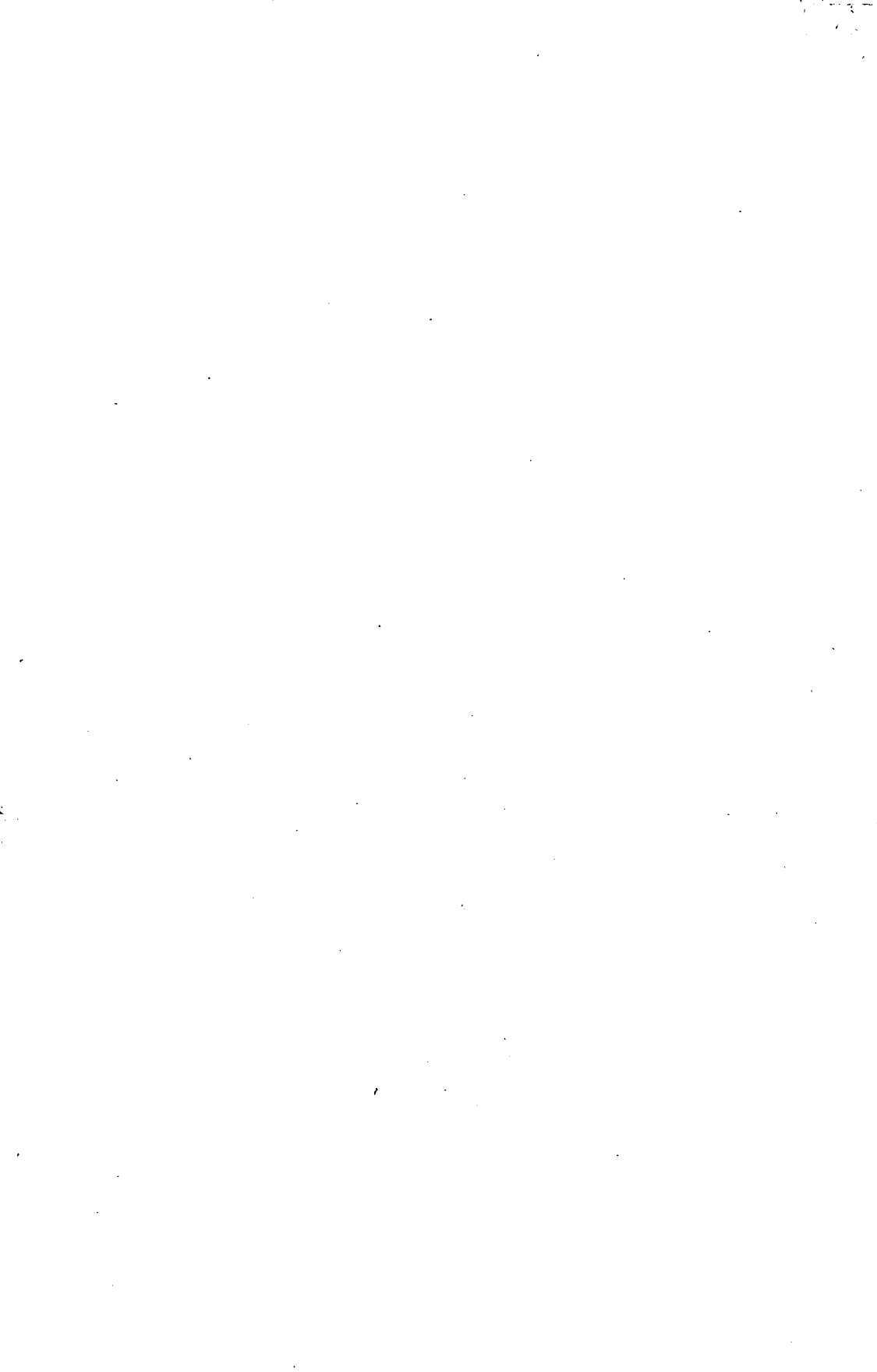
J000772685



B113219

HU ISSN 0324-6523 Acta Univ. Szeged
A. József Nom.
HU ISSN 0586-3737 Diss. Slav.

Этот номер посвящается
рубежу веков.



ЗАПРОСЫ И ВОЗМОЖНОСТИ ГУМАНИЗМА
/Общетеоретический и историко-литературный
аспекты анализа проблемы/

А. Фейер

I.

Когда мы находимся на вращающейся карусели, расположенные вокруг нас и неподвижные по отношению к нам предметы сливаются перед глазами в ослепляющие, бегущие, цветные полосы. Если карусель кружится достаточно быстро и если мы с должным самозабвением отдаемся очарованию полета, у нас возникает впечатление, что те явления, те вещи, которые мы наблюдали, когда находились на твердой земле, перестали существовать. Представим себе невозможное: что все наши знания о мире покоятся на наблюдениях, сделанных с вращающейся конструкции, подобной карусели, что у нас не было возможности до ее запуска познакомиться с очертаниями, цветами, контурами вещей и потому мы не знаем, как вновь собрать детали разрозненной картины; более того - что мы даже не знаем, что перед нами стоит такая задача, или что такое начинание может иметь какой-либо смысл. В то же время пестрое, подвижное зрелище приковывает к себе внимание, разжигает жажду знания, и мы, сознавая безвыходность положения, его бессмысленность, все же делаем комические усилия, направленные на то, чтобы каким-то образом "взять на учет" цветные пятна и фрагменты фигур. Однако, у нас мог бы быть и другой выбор! Если бы мы нашли в себе силы отвести взгляд от несущегося потока форм и красок, мы открыли бы саму карусель, сидящих на ней людей и самих себя. Наша вращающаяся система с летящими вместе с нами и неподвижными по отношению к нам элементами могла бы послужить инспирацией для поразительных открытий! Собственно говоря, единственное, чего надо было бы достигнуть - это чтобы наше внимание было направлено на внутренний, "малый" мир до тех пор, пока глаз не привыкнет к новому зрелищу, пока он не научится ценить разницу между наваждением, стимулирующим чисто зрительное наблюдение, и осмысленностью ясного видения. И тогда все сразу предстанет перед нами в ином свете! Мы больше не будем, одурманенные кружением, воспринимать конструкцию нашей карусе-

ли как некий непроницаемый для взгляда клубок, не будем считать кружащихся вместе с ней людей расплывающимися красочными пятнами, а как раз наоборот, попытаемся выделить из представляющегося однородным вихревого потока стоящие в статичном порядке постройки, идущих пешеходов.

Признаемся, мы думаем, что все мы — жадно интересующиеся миром, стремящиеся к точным, положительным знаниям люди — являемся пассажирами сложной, производящей комплексные движения машины и, не сознавая и не желая того, переносим ее движение на неподвижные предметы, которые при этом отливаются в такие фантастические формы, что все знания о них могут быть лишь пародией на подлинное знание. Самодвижение нашей культуры является таким механизмом, который с момента рождения влечет нас по неизвестному пути, в неизвестном направлении, чьи загадочные цели увидеть, повлиять на них — не будем отрицать! — превышает возможности нашего познания. Но действительно ли необходимо интеллектуально направлять культуру, и вообще чем объясняется наше желание во что бы то ни стало "интеллектуализировать" культуру? Ответ прост: страхом! Мы боимся, что слепой полет закончится катастрофой. Никакого успокоительного, смягчающего страх рецепта дать нельзя; действительно, есть все основания бояться, если культура обладает самодвижением и если это движение для интеллекта непроницаемо. Настоящий вопрос, однако, заключается в том, можно ли бояться? Можно ли, односторонне отождествляясь с интеллектом, считать отмежеванную от интеллектуальной культурную деятельность каким-то посторонним придатком? Можно ли, сидя на карусели, забывая о самой карусели и в опьянении движением искать решения вопросов исключительно на интеллектуальных путях? Пассажир карусели поступит правильно, в соответствии со своим положением, лишь в том случае, если, победив свой понятный, но неприемлемый страх, попытается представить себе свой исследовательский взгляд на вещи и крутящее его самого устройство как единое целое, если он признает и примет тот факт, что он каким-то образом является частью вращающейся системы и что было бы

самоубийственно пытаться выйти из нее.

Может возникнуть подозрение, что когда мы признаем самодвижение культуры, мы трусливо отказываемся от чего-то ценного, маловерно примиряемся с ограниченностью человеческих возможностей. Безусловно, это было бы так, если бы мы полагали, что единственным носителем гуманности является индивидуум, если бы мы считали способности человека исключительно интеллектуальными по природе. Нас же движет убеждение в том, что человек — не только душа и дух, но и тело, не только носитель интеллектуального потенциала, но и существо, занимающееся деятельностью, и потому, наряду с индивидуальностью, другой не менее неотъемлемой от человека формой его проявлений выступает состояние погруженности в материю, массовое существование. У нас нет ни причин, ни права на то, чтобы недооценивать или, более того, не считаться с последним, ведь, с одной стороны, наше выступление в качестве индивидуума возможно лишь при определенных условиях, т.е. имеет свои ограничения, с другой же стороны, отвержение материальности лишило бы наше существование его естественных основ. Когда мы признаем невозможность интеллектуального освещения культуры, ее т.н. иррациональность, мы поступаем так не сломленные мыслью о конечности интеллектуальных возможностей, а побуждаемые сознанием, что преувеличение значения интеллекта наносит ущерб человечности.

Мы не хотим отказываться ни от чего, не хотим, чтобы даже самая малая доля интеллектуальных способностей человека осталась невыявленной; мы верим, что человек достигнет истинного знания, овладеет полнотой истины. Мы хотим только избежать бесцельного, бессмысленного расходования интеллектуальной энергии, и такая осторожность вполне оправдана, если связь между интеллектом и истиной, интеллектом и разумом не прямая, если интеллект не является единственным источником разума.

Возвратимся к нашему сравнению: какой бессмысленной представляется безусловная открытость ко всему миру в целом, жадное "поглощение" неупорядоченных цветов и форм, и насколько же це-

лесообразнее было бы мудро обратить наше стремление к познанию в первую очередь на приводящее нас в движение, движущееся вместе с нами устройство - на нашу культуру, если мы желаем овладеть знаниями в той мере, в какой это позволяют нам сделать наше духовное развитие и запросы нашей культуры! Когда индивидуум признает массовое существование, т.е. свои корни - общность с питающей его культурой - и благодаря этому приобщается к переживанию осмысленности, мы называем его поведение личностным. Свидетельствующий о своей личностной позиции и направляемый переживанием осмысленности индивидуум получает возможность превратить существующую как самоцель интеллектуальную браваду в подлинное духовное достижение. Истинным средством осуществления смысла является не интеллект как таковой, а интеллект, способный поставить перед собой разумную цель, т.е. дух.

Поскольку все способности индивидуума носят интеллектуальный характер, он пытается разрешить противоречие между самим собой и массой интеллектуальным путем. Таким образом, хотя занимающий по собственному почину личностную позицию индивидуум и ощущает неприемлемость абсолютизации интеллекта, он все же оказывается не в состоянии преодолеть ее. Когда индивидуум ставит перед собой исключительно духовную цель, он ошибочно полагает, что культура по своей природе духовна, что организационный принцип, освещающий устройство в целом, может быть уловлен при интеллектуальном подходе. Но, разумеется, культура является не в меньшей мере и материальной деятельностью, цель которой - обеспечение жизненных условий, и о разумности культуры, о ее роли в осуществлении осмысленности обычно начинают говорить лишь с того момента, когда в условиях цивилизации различные формы деятельности, сознательные цели, ставящиеся в ее процессе, возникают в качестве альтернатив, когда сама деятельность вовлекается в сферу интеллектуальных оценок. Поскольку интеллектуальное взвешивание целей культурной деятельности никогда не охватывает деятельность в целом, личностное поведение индивидуума не может собрать воедино противоречия между интеллектом и деятельностью.

С постигнутым интеллектуальным путем заданием индивидуум может справиться только в том случае, если наряду с интеллектом, в противовес интеллекту он признает значение деятельности, которая к интеллекту не сводима, и потому находится с ним в непримиримом противоречии, если он, выйдя за пределы интеллектуализма, окажется в состоянии принять это неразрешимое противоречие и увидеть в нем гарантию осуществления смысла. Берущего на себя дело осуществления смысла, ограничивающегося себя в интересах этого, но в то же время именно благодаря осознанию своих границ парадоксальным образом все же проявляющего себя индивидуума мы называем личностью.

Когда индивидуум признает неразрешимость противоречий между интеллектом и деятельностью и в качестве личности берет на себя задачу их объединения, он должным образом осуществляет опыт невозможности интеллектуальной освещаемости культуры. Стремящийся к разумным знаниям индивидуум, однако, не может быть удовлетворен успешным применением своего опыта. Хотя ему и удастся в определенных случаях более или менее успешно нейтрализовать искажающее верное видение движение механизма культуры, он должен знать, что разработанное им решение является действенным, возможным лишь в данной исключительной ситуации. Он видит, что в других точках сложного устройства также находятся люди и, обмениваясь с ними знаками, ощущает на опыте, что решение той же самой задачи требует от них усилий иного рода и в сущности ведет к иным результатам. Признавая, принимая к сведению эти результаты, он все же не знает, что с ними делать, и сознание бессилия, духовной обезоруженности приводит его в отчаяние. Он догадывается, что его личная истина еще очень далека от самого разума, от полноты истины. Это расстояние может быть преодолено лишь в том случае, если индивидуум выйдет за пределы одного только опыта интеллектуальной непроницаемости культуры, если он возведет этот опыт в степень понятийного понимания, т.е. если он признает как тезис, что деятельность имеет совершенно независимое от интеллекта смыслоосуществляющее задание. Таким

образом индивидум полагает, что хотя он сам и не может изменить занятое им положение в механизме культуры, хотя он и не ощущает непосредственно те искажения взгляда на вещи, которые вступают в силу в ее различных точках, он все же, исходя из множества сравниваемых со своей и равноправных с ней истин, может сделать выводы о других, скрытых от него движениях культуры. Все то, что до сих пор в духовных достижениях, относящихся к другим точкам притяжения культуры, было для него мучительно смущающим, теперь осмысливается как исходящие оттуда оригинальные воззрения, и накопление полученной из разных пунктов сферы культуры информации обещает более полное познание ее механизма, открывает новые ракурсы для анализа различных духовных достижений.

Деятельность может играть осуществляющую смысл роль, однако не всякая деятельность обязательно разумна, т.е. понятие "деятельность" не таит в себе момента осмысленности. Единственной мотивацией деятельности как таковой является непосредственно предвидимая конечная материальная цель, интерес. Вопрос о смысле, выходящий за пределы непосредственной цели деятельности, за пределы интереса, проявляющегося в ней спонтанно, ведет нас к понятию культуры: разумная деятельность - культурная деятельность; деятельность только как культурная деятельность может быть источником смысла. Подобно тому, как интеллект только принимая во внимание исходные точки зрения культуры может прийти к подлинным духовным свершениям, так и человек, занимающийся деятельностью, может создавать культуру только в том случае, если он сознательно или спонтанно примет во внимание актуальные духовные цели.

Поскольку культура выходит за свои пределы, индивидуму, признавшему относительность духовных свершений, приходится разочароваться, когда он рассчитывает найти в культуре точки отсчета, на которые можно положиться при осмыслении своих достижений. Таким образом, мы приходим к выводу о том, что как духовные проблемы, так и проблемы культуры в целом коренятся в какой-то иной области, и потому ни дух, ни культура не могут служить ос-

новами для решений взаимных проблем. Чтобы разобраться в феномене гуманности, мы должны выйти за рамки противопоставления "дух - культура", кажущегося на первый взгляд само собой разумеющимся, и попытаться найти такие факторы, которые обладают необходимой для выяснения вопроса однозначностью. Необходимой мерой однозначности, как мы полагаем, обладает понятие "деятельность", которое, как мы видели, свободно от присущей понятию "культура" спиритуализации. С другой же стороны, мы хотим наделить такой же степенью однозначности и понятие "интеллект". Когда пассажир нашей воображаемой карусели - забывшийся в интеллектуальной игре индивидуум - отрывает свой взгляд от захватывающего зрелища и переводит его на собственную вращающуюся систему, его внимание направляется не жадной знания, а потребностью в осмыслении. Если он при этом полагает, что в данный момент он хочет вместо широкого мира "познать" собственный малый мир, то это означает, что он просто не отдает себе отчета в мотивах своих действий. Если бы его поведение диктовалось по-прежнему жадной знания, он никогда не смог бы оторваться от внешнего, несравненно более богатого зрелища. Потребность в осмыслении обращает его внимание на пассажиров карусели, на ее устройство и побуждает ясно оценивать те формы, которые открываются его опыту. Однако, потребность в осмыслении остается неудовлетворенной, т.к. он не может охватить всю систему в целом и определить занимаемое им в ней место. Об этом не может быть и речи до тех пор, пока носитель интеллекта не поймет, что направленность внимания на человеческие явления и познавательные притязания расходятся друг с другом. Человек, конечно, может в определенном месте, которое он занимает в культуре как в целом, быть индивидуумом, обладающим проблемным сознанием, ставящим перед собой познавательные цели, но в качестве индивидуума он не может анализировать всю культурную деятельность, ведь его познавательная позиция, духовная настроенность сами являются порождениями культуры. Признавая культуру служащей спиритуальным целям деятельностью, мы узнаем в нашем стремлении к позна-

нию, в жажде знаний поставленный на службу культуре запрос осмысления. Этот запрос является, таким образом, элементарным способом проявления интеллекта, его чистой формой.

В результате наших размышлений мы пришли к выводу о том, что запрос осмысления и деятельность как понятия, обладающие необходимой однозначностью, могут быть использованы для учета факторов человеческого феномена, для описания явлений духовной и культурной истории человека. Хотя любое духовное достижение занимает определенное место в истории культуры и заключенные в нем выводы предопределены открывающимся с данного места горизонтом, все же результаты духовных исканий не оторваны раз и навсегда друг от друга: условия взаимного понимания обеспечены изначальным потенциальным единством человеческого феномена. Программа достижения взаимопонимания, духовного единства сформулирована обладающим проблемным сознанием индивидуумом, но он не может в конце концов не признать, что осуществление этой цели требует теоретического отказа от индивидуальной обособленности, от познавательной настроенности, от ограниченного кругозора. Не достаточно исключительно опытным путем, лишь внутри непосредственно доступного нам региона примирить противоречия между интеллектом и деятельностью и, став личностью, воплотить смысл, истину в своем личностном поведении, необходимо еще и овладеть принципом достижения равновесия и тем самым получить возможность оценивать другие, направленные на достижение этой цели, решения, т.е. в целях трезвой оценки многих относительных личностных истин нужно обладать способностью к аутентичному мышлению. Мышление пассажира карусели аутентично в том случае, если он, изучая сложное устройство культуры, признает, что в конечном итоге его жажда знания входит в приводящий его в движение культурный механизм, и потому справиться со своими проблемами, разобраться в своем движущемся устройстве он сможет по настоящему только в том случае, если свой беспокойный интеллект отождествит не с жаждой знания, зависимой от культурных целей, а исключительно со стремлением к осмыслению. Аутентичное мышление, отделяющее жажду знания от стремления к осмыс-

лению, однако, само по себе не обеспечивает понимания человеческого феномена в целом, не создает всех условий для совершенного человеческого поведения. Хотя превращение мышления в аутентичное одновременно означает признание необходимости отказа от спиритуализации деятельности, эта задача не выполнима исключительно одними духовными усилиями. В результате отделения жажды знания от стремления к осмыслению наше бытие еще не становится аутентичным. Из механизма культуры нельзя - вслед за интеллектуальным признанием такой необходимости - просто изъять вросшие в нее духовные устремления, цели: речь может идти лишь о том, чтобы в соответствии с задачами аутентичного мышления методически взвешивать в каждой конкретной ситуации минимально необходимую степень их переплетения и в пределах возможного препятствовать дальнейшей спиритуализации деятельности. Вслед за превращением мышления в аутентичное, таким образом, должен последовать период длительного культурного напряжения усилий, и только после этого можно ожидать отделения непосредственных целей, интересов деятельности от наслаждающихся на них духовных целей, т.е. создания "чистого" положения в сфере культуры, превращения нашего бытия в аутентичное.

Желание разобраться в человеческом явлении в целом, стремление к достижению непротиворечивости человеческих проявлений, запрос совершенства - характерная для гуманизма постановка цели. Наша приверженность к благородной традиции гуманизма, наша вера в его силу, в способность к обновлению оправдывается хотя бы тем опытом, согласно которому - насколько нам известно - пока еще не существует другого духовного направления, которое было бы достойно гуманизма, которое могло бы послужить альтернативой к нему. Мы должны признать, что бесцельно было бы с грузом опыта часто вполне понятных исторических разочарований, отчаяния подвергать критике программу гуманизма, ведь в конечном итоге, несмотря на все наше разочарование, мы все же - гуманисты, хотя и потерявшие веру, отчаявшиеся гуманисты. Последние переломы в истории мысли и культуры поставили под вопрос

не программу гуманизма, а лишь концепцию человека, которая заключала в себе эту программу, и на языке которой она была некогда сформулирована. До сих пор гуманистическое мышление отождествляло человека с обладающим проблемным сознанием, ставящим перед собою познавательные цели, отделяющим себя от бесформенной массы, склонным и способным ценить отдельные формы индивидуумом. В периоды все более углубляющихся кризисов гуманизма как ни затруднительно и сложно было отождествлять человека с индивидуумом, все же решения, возникающие в результате преодоления кризисов, успешно справлялись с трудностями, снимали противоречия. В наш век, однако, на поверхности оказались не только еще более непреодолимые, чем прежде, трудности, но и стала ясной принципиальная невозможность их устранения, т.к. хотя как выход из кризиса и рождались все новые и новые решения, эти решения, поскольку они признавали перспективы исторического развития человечества непроницаемыми, внешне не были гуманистическими. Создавшееся половинчатое положение объясняется тем, что хотя мышление в наш век - в противовес гуманистическому мышлению в его прежних формах - и признало создающую ценности сущность массового существования, хотя оно и выразило опыт, говорящий о смыслоосуществляющей роли деятельности, оно все же осталось верным традиционному принципу абсолютизации роли индивидуума, т.е. не выполнило задачи изменения концепции человека, положительного формулирования нового опыта.

Согласно традиционной концепции совершенства желанное для достижения состояние считается субстанциальным, т.е. расчет делается на то, что при обеспечении необходимых условий индивидуум может воплотить совершенство, что идея гуманизма без всякого ущерба для своей идеальности может в буквальном смысле слова стать действительностью. Такое совершенство, выступающее как предметная данность, представляется уловимым для человеческого познания, обещает полное устранение противоречий, их преодоление, их синтез. Признание же смыслоосуществляющей роли массового существования, роли деятельности, наряду с ролью

интеллекта, возведение неразрешимого противоречия между интеллектом и деятельностью в ранг особенности, присущей человеческому роду, превращает концепцию индивидуального совершенства в иллюзию, т.к. при таких посылках совершенство никогда не может стать для человека реальностью, цель не может быть достигнута, противоречия не могут быть преодолены, более того - все усилия такого рода лишь наносят ущерб гуманности. Отказ от иллюзии, однако, - не единственное следствие перестройки концепции человека. Превращение мышления в аутентичное и обретение в результате этого способности разобраться в человеческом феномене позволяет - несмотря на непреодолимую противоречивость нашего существа - достигнуть совершенства нашего поведения, наших проявлений. Если мы сумеем учесть все последствия наших личностных противоречий, перед нами откроется возможность устранить их мешающее влияние и во взятой на себя роли выступить перед другими и самими собой так, как будто мы действительно не знаем противоречий, как будто мы - совершенство. Этот вид совершенства, при котором человек не воплощает, а представляет идеал, мы называем в отличие от индивидуального совершенства личностным совершенством. В то время как индивидуальная концепция, согласно которой совершенство считается готовой, законченной данностью, в конечном итоге - неким даром, обрекает человека на пассивность, делает его - вопреки его намерениям - лишним, личностное совершенство является личным достижением человека, требующим от него в целях исполнения взятой на себя роли непрекращающихся усилий. Положение человека, напрягающего все свои усилия, чтобы собрать воедино противоречия, по своей сути трагично: в противовес нелепому оптимизму индивидуальной концепции личностная концепция представляет человека как трагическое существо, но трагизм здесь для совершенного человека, т.е. не имеющего вины, во все не обязательно должен завершиться катастрофой. В этом случае - именно за счет принятия противоречий и способности к нейтрализации их последствий - все условия для предотвращения катастрофы оказываются налицо.

Индивидуальная концепция совершенства в духе требований, торопящих "осуществление" идеала, ищет метафизических гарантий достижения совершенства. Личностная концепция таких гарантий не требует; их функцию в полной мере несет тот культурно-исторический опыт, согласно которому человек изначально является разумным существом, которое - побуждаемое элементарной потребностью в осмыслении - в конечном итоге всегда, в пределах своих возможностей, склонно и способно взять на себя задачу объединения противоречий. В соответствии с занятой позицией нам представляется, что подлинным двигателем и поясняющим принципом всех человеческих свершений является не метафизическое представление о выдающем себя за нечто действительное /за бытие, за истину, за разум или за абсолют/ единстве, а всегда проявляющая себя в человеке потребность в осмыслении, призванная, наряду с деятельностью, привести его в данных для него условиях к ощущению смысла, к переживанию разумности. По сравнению с потребностью в осмыслении метафизическое представление о единстве является такой вторичной концепцией, которая при определенных условиях - в цивилизованных обществах - вслед за необходимой спитуализацией деятельности становится важным средством для ориентации человеческих проявлений, но которая никогда не может быть использована для "переброски моста" между различными цивилизованными формациями, для охвата и объяснения человеческого феномена в целом. Представление о единстве по своей сути всегда воплощает какую-либо картину мира, какое-либо мировоззрение и в качестве такового диктует определенные - отличные от других возможных, но неприемлемых с данной точки зрения - нормы поведения. Нормативный характер картины мира в представлении о единстве приводит к сужению человеческого феномена, к его односторонности, к искажению человеческой проблематики, препятствуя, в конечном итоге, ее обозримости. С духовного горизонта нашего столетия, когда стало очевидно, что для достижения совершенства нет и не может быть метафизических гарантий, что гуманистическая программа не может быть поддержана доказательством разум-

ности мироустройства, всякие попытки достигнуть истинного знания, исходя из нашей ущербной человечности, с нашей относительной позиции представляются иллюзорными. Гуманистическую идею соответствия между человеком и миром, гармонии микро- и макрокосма следует попытаться сделать действенной не со стороны мира, а со стороны человека. Если не существует такой картины мира, которая полностью объясняет человека, следует разобраться в самом человеке для того, чтобы узнать мир. Этот путь не может закончиться тупиком, если идея гуманизма обладает подлинной силой, если в соответствии с предпосылками гуманизма человек является представителем бытия в целом. Поймем прежде всего себя, все ценности человеческого духа и культуры в том обобщенном смысле, который представляется желательным и достижимым с нашей исторической позиции! Мышление, ищущее твердых основ на путях осмысления факторов истории мысли и культуры, мы называем в противовес характерному для предшествующих периодов нового времени мышлению по научному принципу, требующему метафизических обоснований, мышлением по принципу традиции.

В соответствии с гуманистической программой осуществления исторического смысла всем факторам истории мысли и культуры должен быть присущ смысл, причем все они должны обладать лишь одним аутентичным смыслом, значением, т.к., во-первых, каждый элемент полагаемого осмысленным человеческого феномена по отношению к целому и сам является осмысленным, во-вторых же, каждый фактор, обусловленный своим неповторимым, индивидуальным историческим временем и местом, однозначен. Факторы истории мысли и культуры, однако, могут служить положительными основами нашего мышления лишь в том случае, если мы увидим, что у нас - как у осмысляющих - в принципе есть возможность преодолеть ограниченность нашего исторического горизонта, нашу односторонность, и овладеть единственным аутентичным смыслом любого исторического факта. Условием осуществления этого требования является отделение проблемы понимания от всегда конечного, связанного с индивидуальной позицией и потому ограниченного в своих возможностях познания. В этом желательном направлении развертыва-

лись усилия онтологического мышления нашего века, которое воз-
вело над конечным уровнем индивидуального познания всеобъемлю-
щий уровень бытия, воспринятого как гарантия понимания. Однако,
новая онтология считала индивидуальный опыт безусловным, полагая,
что опыт бытия является функцией метафизических факторов, воспри-
нимаемых лишь интеллектуально. Но некритическое предположение о
безусловности опыта бытия оказалось неприемлемым. Хотя уравнива-
ющий противоречия с помощью каких-либо относительных выкладок
индивидуум и может за счет элементарной потребности в осмыслении,
за счет способности к изначальному или потенциальному пониманию
бытия пережить осмысленность, он все же не может ощутить саму
полноту смысла, само бытие, обещающее снятие всех противоречий,
поскольку не признающий смыслоосуществляющей роли деятельности
индивидуум не обладает способностью к аутентичному мышлению. На-
ше мышление становится аутентичным лишь в том случае, если наря-
ду со смыслоосуществляющей ролью интеллекта мы признаем смысло-
осуществляющую роль деятельности, если, приняв во внимание не-
разрешимость противоречий, мы не будем больше пытаться найти уни-
версальное решение, а будем считать все относительные решения в
истории культуры имеющими силу в своей сфере и необходимыми с
точки зрения опыта бытия, гуманистической программы совершенства.
Признание относительности опыта осмысленности с одной стороны и
потребность в представительстве гуманистической программы с дру-
гой - вызывает необходимость обновления критических исканий, ха-
рактерных для мышления нового времени. Подобно тому, как история
мысли не остановилась на декартовской абсолютизации опытных зна-
ний и преодолела критику знаний кантовской критики познания, ре-
лятивизирующей познавательный опыт, таким же образом ничто не
оправдывает и абсолютизацию индивидуального опыта бытия, и пото-
му представляется уместным, продолжив искания новой онтологии,
перейти к учитывающей относительность индивидуального опыта бы-
тия критике понимания. Задача критики понимания состоит в том,
чтобы сделать возможным однозначное, в полном смысле этого сло-
ва аутентичное определение места, которое занимают в историчес-

кой системе осуществления смысла конкретные исторические случаи опыта бытия, и их отношения к самому бытию.

Критика понимания, утверждающая относительность индивидуального опыта осмысленности, трансформирует понятие "бытие", которое она, как это было и прежде, считает абсолютной точкой отсчета. Если новая онтология, стоящая на позициях критики бытия, показывает бытие в соответствии с метафизической традицией односторонне спиритуальным по природе, то при релятивизации спиритуального осуществления смысла в понятие "бытие" включается момент деятельности, массовое существование. Это означает, что деятельность, определяемая с духовного горизонта нашего века как категория мистическая, и культура, воспринимаемая как категория иррациональная, рационализируются, т.е. о них можно и должно говорить. Осуществляющаяся в понятии "бытие" парадоксальная связь между деятельностью и интеллектом, т.е. разумность непримиримых противоречий, обращает наше внимание на личностную структуру бытия. Утверждение личностности бытия знаменательно в том отношении, что оно окончательно лишает оснований возникшее в средние века разделение на теологию и философию, провозглашение примата первой над второй, что и в наши дни еще не лишено определенной актуальности. В то же время в концепции критики понимания бытие лишается своего изначального метафизического значения: освобожденное от роли "сопрягателя" знаний, оно перестает быть представлением о единстве, репрезентирующим порядок вещей. Бытие, полагаемое как личностная структура, - в отличие от интеллектуального представления о нем, характерного для метафизики - есть критическое, антропологическое понятие. Его роль регулятивна, а его задание - обеспечение условий для ориентации в человеческом феномене как целом. Отказ от метафизического понимания бытия, разумеется, не означает отрицания взаимозависимостей между бытием и познанием: он призван подчеркнуть лишь опосредованность связи между ними. Познание заблуждается, когда устремляется на само бытие, на полноту истины; интеллект может претендовать на истинное знание только

приняв во внимание требования аутентичного мышления и только после завершения культурно-исторического процесса, обеспечивающего условия для аутентичности нашего бытия.

II.

Изложенные теоретические предпосылки и выводы общего характера мы хотели бы перевести в историко-литературный аспект, остановившись на наиболее значительных романах литературного авангарда XX века.

Когда Пруст зовет читателя на поиски "утраченного времени", он ищет не мгновенных впечатлений, связанных с меняющимся местом и временем. Источником переживания у него выступает не импрессионистическое "растворение" предметов и явлений, не "выход" из мелочного мира вещей с помощью беспристрастного созерцания, не знающего практицизма. Бесконечную цепь его воспоминаний и несущие их симметрично расчлененные, роскошно-сложные речевые периоды питает сама вечная красота, непреходящая, не знающая о месте и времени и потому действующая в пределах настоящего мгновения так же непринужденно и естественно, как и в перспективе изобилующего сокровищами прошлого. Концепция Пруста свидетельствует о неожиданном росте интеллектуального потенциала индивидуума. В отличие от прежних романтических представлений здесь ничто не ограничивает интеллектуальных завоеваний замкнутой в своем конечном существовании человеческой особи: все, что пережито в жизни, можно уловить, всем, что создано человеческим духом, можно опять овладеть. В то же время роман XX века не считается с известной со времен Ренессанса, но с тех пор ставшей мучительно двусмысленной, обесценившейся, возможностью индивидуального совершенства, обожения человека. Причина этого в том, что за безграничное расширение интеллектуального кругозора приходится платить: цена - отказ от половины нашего существа, от телесности, от деятельности, погруженной в материальный мир. Роман Пруста пронизан опытом ущерба, вызванного этим вынужденным отказом, но в отличие от вкусов рубежа веков художник считает ущерб-

ность не ударом судьбы, а мудро берет "вину" на себя и, в соответствии с требованиями нового мироощущения, изображает обостренную чувствительность, болезненную хрупкость, чуждость жизни своего боготворящего красоту героя в гротескном ключе. Параллелизм возвышенного эстетизма и гротескного видения, разделение на интеллект и деятельность - на две сферы человеческого существования - основываются на признании, согласно которому деятельность - в противовес еще недавно считавшимся действительными иллюзиям - не поддается интеллектуализации; миру духовных ценностей всегда противостоит другой, чуждый ему мир, и индивидуум поступает правильно только тогда, когда в интересах развертывания своих интеллектуальных возможностей отказывается от деятельности, отделяет себя от материальной сферы и терпит телесность лишь как неизбежное зло. Именно к такому выводу должен прийти индивидуум, обладающий проблемным сознанием, измученный опытом неразрешимости противоречий, поскольку только таким путем можно избежать опасности бессмысленного уничтожения и сделать значимым свое существо, несмотря на жалкую неполноценность, ущербность.

Английская мысль - по сравнению с французской - движется в противоположном направлении. Здесь отсутствует убеждение в том, что индивидуум может овладеть полнотой интеллекта по собственному почину, в результате сознательных усилий. Эмпирическая модель отсылает индивидуума, заботящегося о значимости своего существа, к опыту в надежде на то, что разносторонние столкновения противонаправленных намерений, интересов сделают действенной точку зрения разума. Однако, происшедшее в XX веке разделение сфер интеллекта и деятельности вызвало раздвоение некогда единой сферы опыта: с одной стороны, на прагматические аспекты, потерявшие всякий интерес для индивидуума, а с другой стороны, на подсознательные импульсы, лишенные перспективы осуществления смысла. Именно поэтому создатель современного английского романа, Джойс, ищет максимального расширения интеллектуального горизонта на иных по сравнению с Прустом путях: в то время, как Пруст в интересах сохранения значимости индивидуума стремится к завоеванию царства духовных ценностей и, не-

смотря на безнадежность своих томлений, жаждет подняться над гротескным состоянием бесформенного массового существования, Джойс, движимый тем же импульсом, "спускается" в раскрывшийся в результате банкротства здравого смысла "подземный мир" интеллектуализма. Насколько прекрасно предприятие обойти всю сокровищницу духа, настолько же увлекательно и приключение наведаться на "чертову кухню" интеллекта. Улисс Джойса, несмотря на все свое равнодушие к деятельности, не отказывается от исследования причудливых проявлений блуждающего в дебрях практики интеллекта. Энциклопедический пыл, обетования универсализма заставляют его забыть все и делают возможным полное преодоление натуралистических шаблонов. Если интеллект действительно свободен от деятельности, то нет никаких преград для того, чтобы индивидум смог овладеть всеми интеллектуальными возможностями и чтобы любой самый незначительный фрагмент жизни, любой отрезок самого убогого мещанского существования смог получить мифические перспективы, стать подходящим "проводником" для передачи человеческой культуры в целом. Таким образом единственный день Блума превращается в волшебное зеркало, даже если мы и не можем забыть, что это зеркало кривое и что его кривизна подчеркивается гротескностью изображения, входящей в намерения автора. Гротескное изображение, однако, не делает сомнительным признание неограниченных возможностей индивидума, поставленное в центр джойсовской концепции, а лишь опосредованно дает почувствовать, что деятельность также относится к числу человеческих явлений, и что отказ, обоснованное или необоснованное воздержание от нее не могут остаться без последствий.

Хотя в Западной Европе и существуют определенные ясно вырисовывающиеся условия формирования независимой интеллектуальной точки зрения, эти условия все же всегда "под рукой", даны в принципе для всех, и в конечном итоге лишь от индивидума зависит, как и в какой мере он ими воспользуется. В свете же действующей модели немецкого мышления человек не обеспечен всеми

необходимыми для становления индивидуума условиями: часть их он вынужден создать сам, и потому формирование самостоятельного проблемного сознания здесь представляется неким процессом; борющемуся за значимость своего существования человеку нужно пройти определенный путь. Этим объясняется то, что, несмотря на совершившееся в XX веке отделение интеллекта от деятельности, индивидуум здесь не остается равнодушным к ее сфере. "Человек без свойств" Музиля воплощает дилемму, с которой сталкивается тот, кто на данном этапе истории развития мысли принимает деятельность. Герой Музиля не бессловесный подданный, не ненасытный карьерист; сюжет в современной романной концепции организуется выходом героя за рамки либерального мышления, когда человек, способный беспристрастно считаться с фактами, по собственному почину отказывается от к сожалению потерявшей перспективы задачи интеллектуального самоосуществления, построения личности, когда перестав безразлично сторониться практики, он осознает, что "ему надоело быть многообещающим молодым человеком". Ульрих не теряет свои качества, а намеренно отказывается от них, принимая состояние "бескачественности" как программу не для того, чтобы заниматься осмысленной деятельностью, чтобы достичь чего-нибудь, а просто ради самого присутствия, ради участия. Это не жизнь, в которую он вступает на манер Фауста, ведь нет ничего более безжизненного, чем засасывающая его бюрократическая машина: в действительности он хочет ценой погружения в массовое существование обеспечить недостающие условия для максимального расширения интеллектуального кругозора. Как это обычно бывает в романах воспитания, вовлеченность в круговорот деятельности становится определенной школой для героя, но в противовес присущему этому жанру оптимизму здесь это не средство, с помощью которого герой становится полноценным человеком, а всего лишь гарантия сохранения его индивидуальности, превращения его существа в нечто крупное, значительное. Бессмысленный и безличный, но, несмотря на бессмысленность и безличность, необходимый опыт деятельности пробуждает и поддерживает в человеке

стремление не удовлетворяться спонтанно проявляющимися интеллектуальными импульсами, а искать решения загадки своего парадоксального существа за пределами своего духовного горизонта, в перспективах исторического развития интеллекта, на путях мистики. Обращение от деятельности к мистике свидетельствует о формировании независимой интеллектуальной точки зрения, об обретении индивидуумом самого себя, но такое обретение есть одновременно и поражение: поражение - поскольку по сравнению с западно-европейскими решениями здесь нет светлой уверенности в завершенности, в полной использованности всех представлявшихся возможностей. Гротескный тон опосредованно и у Пруста, и у Джойса указывал на потерю гуманистической цельности, у Музиля же есть и сознание этой потери, ведь "округление" интеллектуального горизонта, окончательное исключение из поля зрения проблемы деятельности все еще заставляет себя ждать: мистик всегда в пути и никогда не достигнет его конца.

Недостающие условия формирования самостоятельного индивидуального проблемного сознания рационалист стремится обеспечить путем сознательных усилий, активным принятием на себя определенной роли. Его путь таким образом ведет вперед, он надеется достичь своей цели, осуществления своих планов в конце пути. Мышление же эмпирическое предполагает противоположную концепцию цельности, единства, противопоставляя достигнутому результату изначальную данность; единство для него есть не единство "конца", а единство "начала". Мастер Булгакова в отличие от героя Музиля находится в таком положении, когда он не может принять деятельность, ведь речь идет о том, что брошенному в водоворот массового существования интеллекту деятельность грозит уничтожением. Русский роман в отличие от немецкого начинается с жеста выхода из круга деятельности, методического отказа от сознательных усилий, направленных на достижение значимости интеллекта, однако, несмотря на характерное для состояния мысли в XX веке вынужденное разделение сфер интеллекта и деятельности, герой, подчиняясь рефлексам эмпирического пове-

дения, считает условия снятия противоречий данными в глубинах феномена человечности. Ностальгию по этой "данности", по скрытому в глубинах нашего существа изначальному единству выражает задуманный Мастером роман на библейскую тему. В истории мысли не бывает чудес, и, несмотря на приоткрывавшиеся эсхатологические перспективы, невозможно в плане настоящего превзойти действительно имеющиеся возможности, но мучительное переживание проблем и последовательное сохранение потребности в их решении все же делает для индивидуума возможным выполнение своей задачи, максимальное расширение интеллектуального кругозора. Верящий, подобно Иешуа, в изначальную доброту человека Мастер попадает в лечебницу для душевнобольных и освобождается оттуда лишь потому, что Маргарита за него, вместо него побывала на шабаше ведьм и на балу у Воланда. Несмотря на гротескность положения, на бессмысленность своей судьбы, Мастер все же получает где-то вне времени и пространства заслуженную награду - покой. Покой, однако, для Мастера не все; выше покоя свет разума, и к свету идет его герой, прокуратор Иудей, который когда-то сомневался в истине и, боясь за свою позицию, не имея другого выхода, предал Иешуа в руки палачей. Как бы ни была велика его вина, он освобождается от ее груза ценой долгих страданий и ввиду того, что ему было дано выполнить задание сведения воедино интеллекта и деятельности, он в конце концов получает возможность разобраться в загадочной проблеме человеческого существования, достичь цельности, находящейся за пределами интеллектуального кругозора человека XX века.

Пруст, Джойс, Музиль и Булгаков как выразители проблематичного положения, создавшегося в XX веке, отказываются от иллюзии мышления нового времени, в свете которой деятельность поддается интеллектуализации, и в отличие от предшествующего поколения не находят возможным осуществление гуманистического идеала совершенства. В то же время в условиях своего социума, абсолютизируя особенности французской, английской, немецкой и русской культуры, они не видят никаких препятствий для формирования независимого индиви-

дуального проблемного сознания, для максимального расширения интеллектуального кругозора, т.е. несмотря на гротескность существования уединенного индивидуума, считают такое существование все же безусловным. Мышление Кафки, так же, как и мышление четырех представителей перечисленных культур, пронизано сознанием безусловности индивидуальности, но поскольку он не принадлежит ни к одной из национальных культур, он ощущает не действие определенных гарантий индивидуального существования, а отсутствие универсальных обеспечений, становясь в силу этого суггестивнейшим выразителем переживания нависшей над индивидуумом угрозы, состояния внесоциальности. Каких бы значительных результатов ни достигли остальные создатели современного романа, Кафка все же висит над всеми потому, что не предлагает никаких наводящих мостов решений при вынужденном отказе от гуманистической цельности: его не удовлетворяет сохранение каких бы то ни было частных, относительных ценностей. Раскрытие им тотальной катастрофичности положения говорит о невозможности примирения с историческим проигрышем.

В повседневном употреблении слов выход всегда более ценен, чем кризис. Литературное сознание прошлого века в соответствии с этим повседневным значением ставило осуществляющую возможность классику как определенный выход выше страстно сталкивающего противоречия, многообещающего, но одновременно и неперебродившего Sturm und Drang-а как кризисного явления. Опыт непреодолимости пропасти между интеллектом и деятельностью, осознание недостижимости для человека совершенства повернул литературную, историко-мыслительную оценочную шкалу в противоположную сторону. Если противоречия в конце концов оказываются непримиримыми, то все так называемые "решения" становятся по отношению к универсальному кризису относительными, и провозглашение действительности частичных решений означает недостойную капитуляцию перед - хотя и кажущимся невыполнимым, но все же правомерным - человеческим требованием всеобъемлющего урегулирования противоречий. Преувеличение значения национальной классики всегда

означало выдвигание на первый план какого-либо эпизодического по отношению к универсальной европейской проблематике решения, определенное искажение общеевропейской истории литературы. Ведь совершенно очевидно, что именно такое кризисное явление, как роман Рабле, по сравнению с типично французской классикой Расина и Корнеля, трагический мир Шекспира, по сравнению с разработанной в романе 18 века сугубо английской моделью, катастрофическая концепция I-ой части "Фауста", по сравнению с предложенным во II-ой части решением, и, наконец, безысходность толстовской "Анны Карениной", по сравнению с исходом "Воскресения", обладают воистину европейским значением. Любая национальная литература в эпоху своего Sturm und Drang-a открывает для себя общеевропейскую, универсальную человеческую проблематику в целом и, инспирированная ею, владея открывающимся полем зрения, может приступить к созданию своей классики, в которой дает хотя и стоящие на уровне своего времени, но все же отвечающие лишь специальным запросам данного социума решения.

Подобно тому, как в прошлые столетия универсальная проблематика была обозримой в определенном историческом порядке с позиций отдельных крупных европейских национальных культур, в наш век стало возможным должным образом осветить вопросы с внесоциальной точки зрения. Так возник в первой трети нашего века внесоциальный Sturm und Drang, - явление, очень близкое к авангарду - самым значительным представителем которого выступает Кафка. Хотя мы считаем избрание независимой интеллектуальной позиции признаком внесоциальности, и таким образом наряду с Кафкой четыре упомянутые нами писателя входят в круг этого литературного явления, достижение Кафки все же приумножается сознательно принятой им программой и удачным совпадением культурных рефлексов, традиций.

Анализ произведений Кафки, к сожалению, пока еще не подтверждает в должной мере то признание значительности его творчества, которое в настоящее время делается все более всеобщим в истории литературы. Каким-то образом до сих пор еще бытует

представление, согласно которому в герое Кафки следует видеть несчастную жертву канцелярщины, бюрократического государственного аппарата, уродующей человека власти. О произведениях Кафки чаще всего принято говорить так, будто в раскрывающемся в них мире человек, подобно гоголевскому мелкому чиновнику, всецело отдан во власть враждебным, безличным силам. Указания такого рода вызывают характерные для прошлого столетия представления об эмансипации, навязывают отжитую трактовку, в свете которой общество и его учреждения способны заботиться о гармоническом развитии личности, и потому на них можно возложить и ответственность. Процесс, начатый против Йозефа К., - со всеми вовлеченными в него адвокатами, стражами, совещательными коллегиями, приказными, обвиняемыми по другим делам - в целом в таком ключе, т.е. как сатирическое изображение какой-либо реально существующей системы учреждений, едва ли может быть понят. Картины, взятые из сферы юриспруденции, из области права, суть элементы тщательно отделанной, последовательно примененной параболы, которая не анализирует отношения человеческой единицы и общества, а репрезентирует саму человеческую жизнь, какой она представляется с точки зрения человека XX века, жизнь, уйти от которой или изменить которую невозможно, бунт против которой несет гибель. К. заблуждается, когда надеется, что процесс закончится в течение его жизни, и по сравнению с другими ее явлениями, т.е. в какой-либо реальной сфере, приговор может расцениваться как справедливый или несправедливый, приемлемый или неприемлемый. Ему приходится понять, что "приговор не выносят сразу, но разбирательство постепенно переходит в приговор". Знакомые с судебной процедурой адвокаты именно поэтому не считают своей задачей добиваться, чтобы процесс как можно скорее закончился, чтобы восторжествовала справедливость, а стремятся с помощью разных хитрых маневров затянуть его, замолчать приговор, удержать смертных в жизни. У К. тоже есть этот шанс, он может жить так же, как любой другой; если он послушается мудрых советов, его жизнь будет не менее дос-

тойной зависти, чем жизнь любого другого. Судьба его становится катастрофической не потому, что против него начинается процесс, а потому, что он не желает принимать участия в игре, потому, что он гордо отвергает жизнь - эту унижительную, отвратительную комедию. В отличие от сентиментально окрашенных историй "маленького человека", в которых героя лишают элементарных условий существования, мы имеем здесь дело скорее с аристократически настроенным героем, который сам диктует условия и не намерен приспосабливаться к обстоятельствам.

Этот явный аристократизм героев Кафки имеют в виду исследователи, усматривающие причину их поражений в высокомерной замкнутости, в холодном индивидуализме, в отсутствии обязательного человеческого понимания, в неспособности к любви. К. действительно не знает успокоительной атмосферы доверия, понимания, не проявляет прочного личного интереса даже к тем, кто - как, например, женщины - выказывают горячее желание ему помочь. Он отвергает вмешательство Лени и считает борьбу девушки за его жизнь в конечном итоге предательством, т.е. в его интерпретации Лени выбирает, собственно говоря, не его, а жизнь. Подобным же образом он поступает с симпатизирующей ему фрейлейн Бюрстнер, которая появляется перед ним по дороге на казнь как вестница жизни и которую он считает излишним узнать. Несомненно, полный отказ от каких-либо личных контактов - вина героя, но это ни в коем случае не такая вина, в которой можно раскаяться, не ошибка, которую можно исправить; это - трагическая вина, являющаяся - как это бывает везде и всегда - единственным доступным в данной ситуации средством представительства человеческого запроса цельности. У нас нет оснований говорить об отсутствии у героя способности к установлению связей с людьми или о ее ущербности, ведь у него есть связи, и они даже могут стать очень широкими. Мы навязали бы читателю конвенциональные, плоские сентенции, если бы стали провозглашать элементарную необходимость иметь личные привязанности и поддерживать личные контакты. Йозеф К. не хочет устанавливать связей с людьми, так же, как он не хочет, дрожа за собственную

жизнь, заниматься своим процессом. Ведь хотя при благоприятном стечении обстоятельств можно, конечно, в каждом человеке найти что-то ценное, достойное любви, но для чего это делать, подчиняясь инстинкту самосохранения, для чего отчаянно бороться за человека, если, вступив в игру, мы и так уже отказались от суверенного достоинства человека, от запроса цельности?

Если горделивая программа гуманизма терпит крах, то остается гуманность, если человек не в состоянии возвыситься до поставленного им перед собой идеала, то можно попробовать, поняв его положение, во имя идеала снизить до человека. Будем к нему снисходительными, полюбим его таким, каков он есть, и, осуществляя чудо всепрощения, сострадания, будем питать в нем надежду на то, что не все потеряно, что он не погиб окончательно, несмотря на свою слабость, что о нем позаботятся в трудную минуту! Но что же происходит, когда гуманист пробует принять такое решение, когда, увидев неосуществимость своей программы, он отрекается от прежних принципов и хочет остаться им верным лишь в границах, диктуемых возможностями? Понуждаемый жалостью, гуманист бессмысленно раздвигает себя между полюсами идеала и действительности, или воспринимает свою раздвоенность как невыносимую необходимость и говорит, как Йозеф К. в соборе объясняющему закон священнослужителю: "ложь возводится в систему". Явное отсутствие истины не оправдывает принятия необходимости: если человек не отступит перед своей задачей, он может и блуждая в лабиринте стать мучеником истины. Героя Кафки, идущего к гибели, ведет странным образом невидимая, несуществующая для него самого истина: с одной стороны, он не желает пытаться "в самообороне ощутить напоследок хоть какую-то видимость жизни", а видит, что единственное, что ему остается сделать, "это сохранить до конца ясность ума и суждения", с другой же стороны, он не намерен злоупотреблять логикой, не ищет новых аргументов, т.к. "хотя логика непоколебима, но против человека, который хочет жить, и она устоять не может".

Йозефу К. не дано хоть что-нибудь узнать об истине, о человеческой цельности. Когда ему приходится выбирать в крайних ситуациях, он считается лишь с элементарным требованием сохранения индивидуального проблемного сознания, придания значимости своему существу. Его процесс плывет по течению лишь потому, что он не хочет быть собакой своего адвоката, не хочет подчиняться с наслаждением хозяину, "если бы тот велел ему залезть под кровать, как в собачью будку, и лаять оттуда". Этот его уединенный бунт, война за свою частную независимость становится значительным явлением с точки зрения истории развития мысли потому, что, выступая как наследник духовного либерализма, верящего в возможность интеллектуализации человеческого феномена, и при этом занимая внесоциальную позицию, абсолютизирующую значение интеллекта и отрицающую роль деятельности, герой Кафки, гениально заблуждаясь, с достойной односторонностью, склонен принять всю гуманную проблематику и живет иллюзией, что, борясь за значимость своего существа, он действительно представляет взятое им на себя дело в целом. Наказание за это заблуждение, за трагическую вину - лабиринт, абсолютная потеря способности ориентироваться в жизни. Сколько бы он ни искал, он никогда не узнает, "где судья, которого он никогда не видел? Где высокий суд, куда он так и не попал?" Он, который не хотел жить, подчиняясь желаниям и капризам других, вынужден признать, что в конце концов умирает, "как собака". Стыд и унижение - его удел, и единственное утешение он находит в том, что умирает "своей" смертью: ему остается верить лишь в то, что позору, заполняющему все его существо, может быть суждено "пережить его" - человека, мучительно сознающего и переживающего свое метафизическое унижение.

Период "Бури и натиска" с неумолимой обязательностью сменяется классикой; классицизируется и внесоциальный Sturm und Drang, перманентное кризисное сознание: если мы не можем и думать о т.н. преодолении кризиса, мы все же можем найти способы его пережить, приспособиться к нему. Хотя внесоциальная

позиция, согласно которой роль индивидуальности и интеллекта считается абсолютной, не допускает признания общего, человеческого значения массового существования и относящегося к нему деятельности, она все же допускает возможность выработки /в интересах ориентации в жизненных явлениях/ средств для того, чтобы молчаливо принять его во внимание, для его прагматического "претерпения". Таким образом трагической вины Йозефа К. можно избежать; непозволительно упрямо отвергать с какой-то темной вертеровской страстью животворный выход, коль скоро он представился. Но может быть еще более непозволительно в наш век, показавший относительность любых решений на фоне всеобъемлющих кризисов, преувеличивать значение классики, даже если это - классика, принимающая во внимание модусы приспособления к кризисным ситуациям. Ведь хотя и нужно признать, - вопреки светлой убежденности, характерной для предшествующих столетий - что для нас нет абсолютных метафизических гарантий приемлемой организации человеческих явлений, это все же не оправдывает тот прием, в соответствии с которым отсутствие таких гарантий делается исходным пунктом нашего мышления, или, говоря словами Йозефа К., ложь возводится в систему. Нет ничего более естественного, чем то, что, за "Бурей и натиском" следует классика, но нет ничего и более превратного, чем отвержение ради духовного комфорта классической ментальности *Strum und Drang*-а. Заслуга Кафки и представляемого им направления состоит в том, что, в противовес прежним предвзятым убеждениям, он на пользу универсальному человеческому мышлению и культуре заставил нас признать значение внесоциального поведения. Однако, мы не поймем по настоящему его творчества и не оценим в должной мере это направление до тех пор, пока не освободимся от принудительной силы мышления, согласно которому настоящее проблемное положение абсолютизируется и внесоциальность считается подлинным состоянием человека, единственной аутентичной формой его существования.

О РОМАНЕ-ПОЭМЕ АНДРЕЯ БЕЛОГО "ПЕТЕРБУРГ"
/К вопросу о катарсисе/

Д.Е. Максимов

/Ленинград/

I

Каждый большой писатель - вестник. Он приносит в лучших своих созданиях вести о новых движениях жизни и человеческого духа, а если писатель действительно эпохален, то - и новый способ видеть эти явления и вообще по-новому видеть. Андрея Белый в своем творчестве и, прежде всего, в лучшем своем произведении, в романе "Петербург", - один из таких писателей. Роман Белого, как это бывало в немногих произведениях мировой литературы, нельзя ввести в узаконенные традицией рамки одного литературного направления и одного жанра. "Петербург", выросший на почве символизма и отмеченный всеми признаками символизма, вместе с тем - явление реализма в "высшем смысле", в том значении, которое вкладывал в это определение создавший его Достоевский¹.

"Петербург" - историософский, историко-психологический роман, но с таким огромным лирическим содержанием, вложенным

¹ Отношение к "Петербургу" читателей до сих пор колеблется, но признание его масштаба как одного из крупнейших произведений мировой литературы XX века почти уже не вызывает сомнений. Интерес к роману и оценка его, помимо печатных высказываний, подтверждается количеством его переизданий и переводов. Достаточно сказать, что на русском языке, не считая первой публикации "Петербурга" в альманахе "Сирин", он переиздавался 6 раз /из них 4 советских издания/, на английском языке вышло 2 его перевода, на немецком - 2, на французском - 1, на испанском - 1, на итальянском - 1, на чешском - 2, на польском - 1, на сербскохорватском - 1, на румынском - 1, на шведском - 1, на финском - 1, на датском - 1, на венгерском - 1. Кроме того, в Англии в 1967 году он был еще раз издан по-русски.

в ритмизированную, "музыкальную" форму, что это меняет жанровую природу романа, заставляет видеть в нем не только роман, но и роман-поэму. Жанровая природа "Петербурга" определяется еще и тем, что он заключая в себе сферы психологическую, историко-культурно-философскую и бытовую, совмещает их с мифом, проецированным в "космическое бытие", - вредел, к которому подошел Достоевский, не перейдя его.

Белый определяет "Петербург" как "результат изучения русского буржуазного общества"². Роман Белого повествует о "бреде капиталистической культуры"³, о жестоком кризисе, ущербе, болезни, охвативших Россию в том ее лике, в каком виделось средоточие имперской российской государственности, правящей бюрократической олигархии и, в известной мере, жизни интеллектуальной элиты. Средоточием этой России и является грозный, величественный, уродливый, таинственный образ Петербурга. Белый принес весть о страшном Петербурге, о его неизбежном конце и близкой гибели стоящей за ним агонирующей культуры старого мира.

В своей исповедальной книге "Почему я стал символистом..." он признавался, что в "Петербурге" говорится о том, что "завтра провалится Петербург"⁴. Конечно, он имел в виду тот Петербург, о котором он написал свой роман.

Вывод, близкий к этому последнему, мы встречаем и в одной из новых советских работ о "Петербурге" - в статье Л.К. Долгополова, приложенной к академическому изданию романа /1981/. "Роман этот, - пишет Долгополов, - по содержанию своему есть трагедия, повествующая о нарушении всяческого равновесия в мире - индивидуально-психологического, общественно-политического, социального, национального и т.д.". И еще: "Петербург" в

² Андрей Белый. Почему я стал символистом и почему я не перестал им быть во всех фазах моего идейного и художественного развития. Michigan, 1982, стр. 99.

³ Андрей Белый. Пепел. Предисловие. М., 1909, стр. 8.

⁴ Андрей Белый. Почему я стал символистом..., стр. 79.

его /А. Белого. - Д.М./ романе - образ и категория не только социального порядка, но и категория психологическая, нравственно-этическая, иносказательно обозначающая тот духовный тупик, в который зашел в буржуазную эпоху человеческий род. Именно нравственная "ущербность" города, его скрытая inferнальность, его способность деформировать личность, превращение его в орудие действий "потусторонних" сил, выдвинута в романе на первый план".⁵

Это заключение, сделанное в статье Долгополова, вполне справедливо. Но и статья и заключение автора - ретроспективны, - отодвинуты временем, охлаждены и отрегулированы нашей научной традицией и поэтому лишь в общих чертах совпадают с непосредственным, живым восприятием романа современниками, прочитавшими его и взволнованно пережившими сразу после его выхода. Первоочитатели и критики "Петербурга" - а среди них были выдающиеся мыслители, - не умудренные нашей позднейшей литературоведческой мудростью, может быть, и не достигали уровня выработанных ею "объективных истин", сгоряча сгущали краски, ошибались, но остро воспринимали своеобразие романа, его исключительную весомость и острее, чем позднейшие литературоведы, отзывались на то, что представлялось им в нем главным.

Наиболее чуткие современники Белого, едва ознакомившись с романом, даже сопротивляясь его гипнозу, сразу почувствовали редкую масштабность этого произведения. Блок в 1913 году отметил его "необычайную значительность", а в 1915 году назвал его "сумбурным романом с отпечатком гениальности"⁶. Вяч. Ива-

⁵ Л.К. Долгополов, Творческая история и историко-литературное значение романа А. Белого "Петербург" - в кн.: Андрей Белый, "Петербург". Л., 1981, стр. 590, 617. /Роман Белого воспроизведен в этом издании по его первой публикации в альманахе "Сирий", 1913-1914 гг., отдельно - 1916 г./. Дальнейшие ссылки на страницы этой книги, то есть на корпус романа и приложения к нему материалы, - в тексте. Другие редакции "Петербурга", важные для изучения истории создания романа и его поздних изданий, здесь не учитываются. - Четкие резюмирующие выводы об идейно-политическом содержании "Петербурга" даны Е.Б. Тагером /"Русская литература конца XIX - начала XX в. 1908-1917". М., 1972, стр. 280-283/.

⁶ Александр Блок. Собрание сочинений в восьми томах, т. V, М.-Л., 1962, стр. 677, 496.

нов в статье 1916 года писал о "поразительной духовной энергии", сосредоточенной в "Петербурге", о "вещей значительности" этого романа, о своем "восхищении яркостью и новизной" и о глубине содержащихся в нем прозрений. Н.А. Бердяев признавал "Петербург" "быть может, самым замечательным русским романом со времени Достоевского и Толстого".⁸ В. Брюсов, относящийся к "Петербургу" более сдержанно, все же считал, что "Новый роман Белого есть некоторое событие в литературе, интересное само по себе, даже независимо от его абсолютных достоинств".⁹ Критик, связанный с ослабленной и деформированной народнической традицией, Р.В. Иванов-Разумник, оценивал "Петербург" почти в тех же выражениях, как и Бердяев: "замечательный роман, равного которому давно не появлялось в русской литературе".¹⁰ Философ-идеалист С.А. Аскольдов видел в Белом едва ли не первого по масштабу писателя России двух предреволюционных десятилетий и сравнивал "Петербург" по богатству его содержания с романами Толстого и Достоевского, поясняя при этом, что задача Белого была "гораздо сложнее и труднее, чем у названных писателей".¹¹ Одновременно с Аскольдовым, исключительно высоко, хотя и с оговоркой, оценил прозу Белого и О.Э. Мандельштам. "Андрей Белый, - писал Мандельштам, - вершина русской психологической прозы, - он воспарил с изумительной силой, но только довершил крылатыми и разнообразными приемами топорную работу своих

⁷ Вячеслав Иванов. Вдохновение ужаса / "Утро России", 1916. 28 мая/. Перепеч. в кн. В. Иванова "Родное и Вселенское", М., 1918.

⁸ Н. Бердяев. Астральный роман / "Биржевые ведомости", утр. вып., 1916, 1 июля/. Вошло в его кн.: Николай Бердяев, Кризис искусства. М., 1918.

⁹ Письмо Брюсова к П.Б. Струве /январь 1912 г./ - "Вопросы литературы", 1973, № 6, стр. 317-318 /опубликовано И.Г. Ямпольским/.

¹⁰ Иванов-Разумник. Восток или Запад / "Петербург" роман Андрея Белого / "Русские ведомости", 1916, 4 мая/. - Развернутое исследование "Петербурга" - в книге Иванова-Разумника "Вершины". П., 1923.

¹¹ С. Аскольдов. Творчество Андрея Белого / "Литературная мысль", /П/, 1922, в. I, стр. 73, 87/.

предшественников"¹²

Все эти высказывания объединяются единодушной и очень высокой оценкой "Петербурга". Но нельзя не заметить, что в некоторых из этих отзывов и в других, соседствующих с ними, высокая оценка романа как бы осложняется чувством угнетенности и подавленности, которое было вызвано его чтением. Критиков и читателей смущает и отталкивает негативная стихия романа, его темный, пугающий, болезненный фон, то, что представлялось в его содержании безысходностью и беспросветностью. Блок в 1913 году в дневниковой записи о "Петербурге", называя Белого "несоизмеримым", утверждает, что "печатать необходимо все, что в соприкосновении с А. Белым", а рядом пишет о том, что чтение Белого у него всегда вызывает "туманную растерянность; какой-то личной обиды чувство", "отвращение к тому, что он видит ужасные гадости; злое произведение /"Петербург" - Д.М./; приближение отчаянья /если и вправду мир таков.../"¹³.

Вяч. Иванов в своей уже процитированной статье о "Петербурге", восхищаясь этим романом, вместе с тем определяет его как "вдохновение ужаса", "красочный морок", стоящий вне эстетических категорий, оторванный от "реальных сил русской земли". Ведущий критик газеты "Русские ведомости", принадлежащий к либерально-народническому направлению, И.Н. Игнатов, в свою очередь, признавая талант Белого, видит в его романе сплошное отрицание действительности, мир "призраков и туманов", который представляется нелепым и гадким кошмаром, а попытки выйти из этого мира - неуверенными и неубедительными¹⁴.

¹² О. Мандельштам. Литературная Москва. "Россия", 1922, № 2. О позднейшей прозе Белого в своей рецензии на его "Записки чудака" Мандельштам отзывался отрицательно, но и в этой позднейшей рецензии отдал должное роману "Петербург".

¹³ Александр Блок. Там же, т. 7, стр. 223-224.

¹⁴ И. Игнатов. Литературные отклики /"Русские ведомости", 1914, 13 февраля, 10 апреля и др./.

Критик журнала "Аполлон", А. Гидони, в статье о "Петербурге" под заглавием, выражающим ее суть, - "Омраченный Петроград", в отличие от Вяч. Иванова, не находит в романе Белого ничего, достойного высокой оценки. Он заявляет, что в мир романа "читатель войти не захочет", и разъясняет причины такого предполагаемого им отношения к "Петербургу" тем, что Белый бессилён преодолеть в нем ужас своих восприятий, тогда как художественное произведение любой школы по самой сущности своей "очищает, осветляет, вдохновляет, требует сострадания, умиляет или приглашает ко гневу...", т.е. содержит в себе те элементы, которые в "Петербурге", по мнению Гидони, отсутствуют ¹⁵.

Пожалуй, лишь один Иванов-Разумник, писавший о "Петербурге" почти одновременно с В. Ивановым и Бердяевым, отмечая сосредоточенность Белого на отрицании, указывал также и те тенденции в романе, которые противостояли этому негативному миру ¹⁶.

Наиболее весомые отзывы, сопровождающие первое появление "Петербурга" в печати, перечислены здесь полностью, но отмеченная и преобладающая в них линия высказываний обнаруживается отчасти и в последующей литературе о романе. /Я не говорю о работах академического характера последних десятилетий./ Стоит обратить внимание на то, что суждение В. Иванова о "Петербурге" и самое заглавие его фельетона /"Вдохновение ужаса"/ были повторены в разном вульгарно-социологическом вступлении к роману /"Поэма страха"/, написанном Корнелием Зелинским /в кн.: Андрей Белый, Петербург. М., 1935/. Иначе говоря, различие в уровнях и в общем осмыслении "Петербурга" не помешало автору указанной статьи найти в этом пункте общую точку зрения с одним из крупнейших идеологов русского символизма. Впрочем, формулу В. Иванова, в сущности, прини-

¹⁵ Александр Гидони. "Омраченный Петроград" /"Аполлон", 1916, № 9-10/.

¹⁶ Указ. статья.

мает и автор известной зарубежной монографии о А. Белом, К.В. Мочульский. Называя "Петербург" "гениальным творением", Мочульский тем не менее видит в нем "мир кошмара и ужаса; мир извращенных перспектив, обездушенных людей и движущихся мертвецов"¹⁷.

К этому ряду работ, характеризующих "Петербург" и объединенных в какой-то мере общими чертами его восприятия, я позволю себе присоединить еще одну, напечатанную на английском языке и принадлежащую шведскому автору - Магнусу Юнгрену. Это - книга, /она же - диссертация/, специально посвященная изучению "Петербурга"¹⁸. Автор ее хорошо знает жизнь и тексты Белого, но системный их анализ и философию романа подменяет выборочным, скрупулезным изложением содержания и подробными, нередко интересными биографическими параллелями, прокомментированными в духе фрейдизма. Но хотя автор и обходится без оценок и предпочитает умалчивать о своем восприятии текста и его объективном значении, у читателей этого сочинения получается определенное впечатление о его подходе к роману. "Петербург" Белого оказывается в изложении Юнгрена произведением не только темным, бредовым, по своему содержанию лишенным просветов, но и скоплением человеческого уродства, управляемого низменными инстинктами, - и в этот мир, увиденный в таком освещении, автор книги едва ли не с особенным тяготением к нему погружается. Это любование темными планами бытия резко отделяет автора монографии от русских толкователей Белого, которых в пристрастии к мрачной изнанке жизни, явленной в "Петербурге", упрекнуть невозможно.

Как видим, в наиболее весомых или показательных отзывах о "Петербурге", появившихся в ближайшее время после издания его отдельной книгой, он охарактеризован как произведение исключительно мрачное и безвыходное. Такому читателю, как Блок,

¹⁷ К. Мочульский. Андрей Белый. Париж, 1955, стр. 169.

¹⁸ Magnus Ljunggren. The Dream of Rebirth. A Study of Andrej Belyj's Novel Peterburg. Acta Universitatis Stockholmiensis. Stockholm, 1982.

и другим, признававшим, подобно Блоку, высокие достоинства романа, этот мрак, застилающий страницы "Петербурга", мешает принять роман без оговорок.

Критик Гидони, требуя "очищения" и "осветления", выражал, как бы ни относиться к его статье о "Петербурге" в целом, широко распространенное, осознанное или не вполне осознанное, но несомненно существующее желание читателя-рецептора, обращенное к литературе и к искусству вообще. Мы едва ли ошибемся, если найдем в этом желании или требовании нечто общечеловеческое, отвечающее сути лучших произведений искусства. Речь идет о положительном содержании художественного творчества и вместе с тем о том свойстве, которое в конечном счете также связано с положительными его функциями, - о его катарсическом действии.

Обе эти категории - столь же явление текста, как и порождение внетекстовых, но неотрывных от текста психоидеологических феноменов, преломленных в сознании автора и рецепиента. Обе категории - положительное содержание и катарсис - часто сближаются или даже сливаются, их не всегда просто отделить друг от друга, но между ними существуют и значительные различия. Поэтому, когда исследователи употребляют формулу "положительное содержание", они могут и не иметь в виду катарсиса или подразумевать его лишь частично и "приватно" или вовсе отрицать необходимость этой категории.

Применение обоих этих понятий целесообразно. Понятие "положительное содержание" определяется идеологическим критерием, прямо зависит от точки зрения, в этом смысле исторически относительно и вариантно. В нем утверждается некая позитивная содержательная истина. Понятие "катарсис" вполне открыто для идеологии, а следовательно, и оно дает основание для различных толкований, но в то же время выходит за пределы идеологии. Оно - метаидеологично или, скорее, предидеологично, имеет смысл не столько идейный, сколько духовно-эстетический, психо-логический, сублимированно биологический. Идеология произведе-

ния придает эстетическому объекту определенную направленность, вносит в него авторское толкование и оценку. Катарсис - по смыслу этого греческого слова и понятия - очищение воспринимаемого объекта и самого восприятия, которое не обязательно сообщает этому акту конкретное идейное содержание, но как бы освобождает для него место, может открывать в нем лишь "сверхидеологическую" или "предидеологическую", затаенную, "естественную", "первозданную ценность". "Положительное содержание" часто ведет к катарсису, который является тогда как бы эстетическим ореолом этого содержания. Оно фиксировано в тексте, тогда как катарсис присутствует в нем латентно и объективируется лишь в момент восприятия текста читателем. "Положительное содержание" не всегда катарсично, поскольку катарсический акт требует для своего осуществления особых, "подъемных", "свободных" концентрированных эмоций. "Положительное содержание" может выражаться в детерминированной идеалом непримиримости, неудовлетворенности. Катарсис чаще всего - вздох о примирении, удовлетворении, облегчении, исцелении гармонии.

Возвращаясь к роману Белого, мы останавливаемся перед вопросом: присутствует ли в нервной и темной плоти этого замечательного произведения, в той миражной, фосфоресцирующей атмосфере, которая поражала /а иногда возмущала/ его современников, присутствует ли в нем положительное содержание и явления катарсиса или хотя бы его следы?

Отрицательный ответ В. Иванова и критиков, которые разделяли его вывод, мы уже знаем. Бердяев в своей уже упоминавшейся статье прямо утверждал, что "в его /Белого - Д.М./ художественном творчестве нет катарсиса, есть всегда что-то слишком мучительное, потому что сам он, как художник, не выходит над той стихией, которую изображает, не преодолевает ее...", что в "Петербурге" мы не находим не только идеологического, но и художественного выхода. Федор Степун определяет творчество Белого как единственное по силе и своеобразию воплощение небытия рубежа двух столетий и как "художественную

конструкцию всех тех разрушений, что совершились в нем и вокруг него..."¹⁹

Сам Белый отчасти приближается к этому мнению и даже допускает в этом отношении преувеличение. В письме к Иванову-Разумнику, написанном меньше чем через год после окончания "Петербурга", он называет свой роман "сплинным" и признается, что переживает "теперь чувство вины: написал 2 романа и подал критикам совершенно справедливое право упрекать меня в нигилизме и в отсутствии положительного *credo*. Верьте: оно у меня есть, только оно всегда было столь интимно и - как бы сказать - стыдливо, что пряталось в более глубокие пласты души, чем те, из которых я черпал во время написания "Голубя" и "Петербурга". Теперь хочется сказать публично "во имя чего" у меня такое отрицание современности в "Петербурге" и "Голубе"/Письмо от 4 июля 1914 г. - стр. 519/. И в письмах к тому же адресату Белый делится своим намерением закончить "трилогию", в состав которой входит "Петербург", - третьим романом, содержание которого должно "коснуться положительных устремлений душевной жизни" /стр. 520/, стать "сплошным да" /стр. 519/.

Эту самохарактеристику легко можно принять за признание Белым того, что "положительное содержание" в романе "Петербург", взятом как целое, отсутствует или почти отсутствует. Вполне определенными высказываниями Белого о катарсическом начале в "Петербурге" мы пока не располагаем, но можем предположить, что и эта сторона романа представлялась ему недостаточно выявленной.

Уже в советское время в письме к тому же Иванову-Разумнику Белый, имея в виду переработку "Петербурга" в пьесу для МХАТа Второго, высказывался на эту тему таким образом: "М. Чехов /руководитель театра - Д.М./ вызвал эту переработку, выдвинув передо мною вопрос о "катарсисе": "будет ли ка-

¹⁹ Федор Степун. Памяти Андрея Белого /в его кн.: "Встречи". Мюнхен, 1968, стр. 176.

тарсис?". В романе "катарсиса" нет; в драме "есть" /сумасшествие Ник/олая/ Ап/оллоновича/ и смерть сенатора/"²⁰. Пояснение, данное в скобках, показывает, что понятие "катарсиса" мыслилось здесь Чеховым и, вероятно, самим Белым /в письме его нет оговорок/, согласно наиболее популярному толкованию этого понятия, т.е. в связи с трагической катастрофой, которая обрушивается на героев в финале произведения и приносит очищение /восстанавливает справедливость, обнажает глубину жизни и /или/ дает разрядку/. О другом возможном универсальном понимании катарсиса как явлении, неотъемлемом от искусства вообще и охватывающего весь текст произведения, Белый, по-видимому, не думал или думал в другой плоскости, по крайней мере не ставил этого вопроса теоретически и по отношению к "Петербургу", в частности.

Но вскоре в письме, адресованном М.А. Чехову, написанном в связи с той же постановкой пьесы "Петербург", Белый, как можно предполагать, уже изменил свой подход к катарсису, стал понимать его не только в его отношении к катастрофе в окончательной судьбе героев, но и шире, - по отношению к их личностям. Выдвигая в спектакле, а следовательно, и в пьесе, катарсический момент, он писал об этом уже иначе: "в ней /в пьесе - Д.М./ прозвучала мягкость; и люди /действующие лица/ выявились в самых ужасных ситуациях судьбы как люди, вызывающие сочувствие; и в этом катарсис; мягкое что-то проступило и в А/поллоне/ А/поллоновиче/ и в Н/иколае/ А/поллоновиче/, и в С/ергее/ С/ергеевиче/, и в С/офье/ П/етровне/. Над тем, что показано театром, вздохнешь; и этот вздох будет вздохом соболезнования..."²¹ /ср. в "Поэтике" Аристотеля: сострадание,

²⁰ Письмо от 17 июля 1924 г. Цит. по статье Л.К. Долгополова "А. Белый о постановке "исторической драмы" "Петербург" на сцене МХАТ-2" /"Русская литература", 1977, № 2, стр. 173/.

²¹ Письмо от 14 ноября 1925 г. /публикация М.Г. Козловой. Сб. "Встречи с прошлым". М., 1982, стр. 233-234..

жалость/. Хотя в этом письме Белый не упоминает о своем романе "Петербург", но его определение характера катарсиса в пьесе на этот раз таково, что мы могли бы с известной осторожностью распространить его и на неотделимый от пьесы роман /об этом - в дальнейшем/.

Наше право на такое расширение мысли Белого подтверждается и обобщенным суждением на эту тему Клавдии Николаевны Бугаевой - не только жены Белого, но и ближайшего друга и даже alter ego. Характеризуя работу Белого над "Масками", она приходит к такому общему выводу: "Только так и понимал /Белый. - Д.М./ слово "авторство": найти живое в каждом из своих главных героев и тем самым найти "оправдание". Не для того, чтобы "смаковать грязи сознания", погружался в них Б.Н. со своей неугасимой, неугасающей болью за "достоинство человека", и непоколебимой верой в это достоинство, а для того, чтобы провести эти "грязи" путем страдания через катарсис /курсив мой. - Д.М./, намеченный нам еще в греческой античной трагедии"²² Наше право на истолкование "Петербурга" с памятью об этих мыслях К.Н. Бугаевой не должно показаться преувеличенным.

Приблизительно к такому же мнению приходит в своем исследовании "Петербурга" и упомянутый выше близкий друг и конфидент Белого - Иванов-Разумник. "Трагедией души очищены все они, - пишет он, имея в виду основных персонажей "Петербурга", - ибо душевные страдания - Христу соприятие"²³. Даже Степун, назвавший Белого "поэтом небытия", хочет видеть в "Петербурге" не только распад, но и "пресечение феномена распада путем его эстетического построения" и "энергию положительного строительства"²⁴.

Кто же прав в этом столкновении мнений? Как решить поставленный вопрос?

²² К.Н. Бугаева. Воспоминания о Белом. Berkeley, 1981, стр. 159.

²³ Иванов-Разумник. Вершины. Александр Блок. Андрей Белый. П., 1923, стр. 78.

²⁴ Ф. Степун. Трагедия и современность. "Шиповник. Сборник литературы и искусства", № 1. М., 1922, стр. 86.

Следует думать, что сама природа художественного творчества, в котором существенное значение имеет катарсический момент, дает основание приблизиться к априорному положительному решению, хотя и ограниченному по выводам. Признавая в большом искусстве неизбежное присутствие очищающей катарсической силы, мы не можем не искать ее и в тех произведениях высокой литературы, в которых предельно развита негативная сторона, а значит, и в романе Андрея Белого. Поэтому, кстати сказать, обдумывание "Петербурга" в свете поставленного вопроса может оказаться в известной мере полезным не только для уяснения смысла этого романа, но и внести какую-то скромную долю знания в ту давнюю запутанную традицию общих размышлений о катарсисе, к которой за последнее время, после перерывов и умолчаний, все чаще и чаще начинает возвращаться современная теоретическая мысль, в том числе и в советских исследованиях.

2

Очевидно, нашим исканиям, попытке вдуматься с этой точки зрения в текст романа Андрея Белого должны предшествовать некоторые общие пояснения, касающиеся проблемы катарсиса. Дело в том, что эта проблема в советской эстетике, литературоведении и искусствоведении затронута сравнительно слабо, хотя у нас и существует ряд специальных статей и высказываний на эту тему. И само слово "катарсис" нередко появляется в работах общего и частного характера, главным образом в работах эстетиков и психологов.

Почти во всех случаях проблема катарсиса у нас и в обширнейшей зарубежной литературе на эту тему до последних десятилетий развевывалась в связи с толкованием знаменитого высказывания о нем в "Поэтике" Аристотеля и связывалась преимущественно с теорией трагедии. Общие сведения об этих толкованиях и краткая библиография вопроса сообщались в русских

изданиях "Поэтики". Большое внимание проблеме катарсиса уделил Вячеслав Иванов в книге "Дионис и прадионисийство" /Вак, 1923/²⁵. К вопросу о катарсисе неоднократно возвращался в своих работах по истории античной эстетики А.Ф. Лосев²⁶. В 1930 году была опубликована статья о катарсисе А.А. Грушка²⁷. Широкая информация о различных концепциях катарсиса в западно-европейском литературоведении содержится в работах А.К. Дживелегова²⁸ и А.А. Аникста²⁹. Особняком стоят рассуждения о катарсическом очищении в художественной литературе Л.С. Выготского, который пришел к выводу, что сущность всякого искусства заключается в катарсисе³⁰. За последние годы проблема катарсиса ставилась у нас, как уже было отмечено, главным образом в статьях советских психологов, но отчасти и исследователей других специальностей³¹. Вероятно, пришло время поставить эту проблему шире, чем до сих пор, и в нашем литературоведении.

Нужно помнить только, что в нашей филологии категория катарсиса еще не вошла в широкий обиход, что существуют против-

²⁵ В. Иванов затрагивал тему катарсиса и в других своих работах, о которых будет еще сказано.

²⁶ А.Ф. Лосев. Очерки античного символизма и мифологии, т. I, М., 1930. Его же. История античной эстетики, Аристотель и поздняя классика. М., 1975; А.Ф. Лосев и В.П. Шестаков. История эстетических категорий. М., 1965 /глава "Катарсис"/.

²⁷ А.А. Грушка. Максим Горький как толкователь Аристотеля. К теории трагического "очищения". Изв.АН СССР, Отд. гуман. наук, № 2. Л., 1930.

²⁸ А. Дживелегов. Теория драмы в Италии XVI века. Известия Академии наук Армянской ССР, № 2, 1952.

²⁹ А. Аникст. Теория драмы от Аристотеля до Лессинга. М., 1967.

³⁰ Л.С. Выготский. Психология искусства. М., 1968 /глава "Искусство как катарсис" и другие разделы/.

³¹ Ю. Давыдов. Царь Эдип, Платон и Аристотель. Античная трагедия как эстетический феномен. "Вопросы литературы", 1964, № 1 /о катарсисе - частично/; Его же. Искусство как социологический феномен. М., 1968 /глава о катарсисе/. О.Р. Арановская. О фольклорных истоках понятия "катарсис" /сб. "Фольклор и этнография". Л., 1974; Ю. Бородай. Психоанализ

ники этой категории, молчаливое отрицание смысла ее применения к искусству нашего времени и просто бездумное и упорное ее игнорирование. Кстати сказать, скептическое отношение к понятию катарсиса высказывалось и прежде, например, знаменитым французским критиком Сент-Эвремонтом - в XVII веке и Ж.-Ж. Руссо - в XVIII в. В сущности, содержание понятия катарсиса определить не менее трудно, чем такие универсальные основополагающие категории в искусстве, как поэтичность, красота, лиризм. Вне этих категорий наш духовно-эстетический мир не мог бы существовать, но они упорно сопротивляются логическим дефинициям и мыслятся нами "стихийно", в феноменологическом осмыслении или с помощью вероятностных гипотез; или догматически или, наконец, входят в наше сознание как некие реальные в эстетическом опыте, но интеллектуально непросветленные представления, едва ли не мифы.

Огромная многоязычная и многовековая литература о катарсисе, возникшая в эпоху Возрождения, как известно, была посвящена толкованию этого термина, загадочно прозвучавшего в общеизвестной фразе "Поэтики" Аристотеля³². Фраза эта /и высказывания на ту же тему Платона/ дала могучий импульс к попыткам ее объяснения, но смысл, который вкладывал в нее Арис-

³¹ /продолжение/

и "массовое искусство" /сб. Массовая культура - иллюзия и действительность. М., 1975, - о катарсисе в статье особый раздел/; Т.А. Флоренская. Проблема психологии катарсиса как преобразования личности /сб. "Психологические механизмы регуляции социального поведения". М., 1979; Е.А. Радионова. Формирование представлений о личности и социальных механизмах регуляции поведения /там же, о катарсисе - частично/; Н.В. Берхин. К проблеме катарсиса, "Философские науки", 1981, № 3, И.М. Нахов. Трагический катарсис и жанр утешения /"Разыскания. Dezetemata", М., 1984/.

³² "Трагедия есть подражание действию важному и законченному...", в котором совершается "путем сострадания и страха очищение подобных аффектов" /Аристотель. Об искусстве поэзии. Пер. В.Г. Апелльрота под ред. Ф.А. Петровского. М., 1957, гл. 6/. В "Политике" Аристотеля "очищение" кратко определяется как "облегчение, связанное с наслаждением" /"Политика Аристотеля", пер. С.А. Желебева. М., 1911, кн. VIII, гл. 7/.

тотель, остался до сих пор неясным, только смутно мерцающим. /Существует вполне вероятное предположение, что Аристотель развил свою мысль в недошедшем до нас тексте./ Толкователи ее пытались опереться не только на "Поэтику" Аристотеля, но, конечно, и на его "Политику", и его "Метафизику", и на античную литературу в целом, но в своих объяснениях так и не нашли общего языка.

Парадоксальный смысл этого явления заключается в том, что непроясненность суждения Аристотеля о катарсисе сыграла в истории культуры не столько отрицательную, сколько положительную роль. Она устраняла в этом вопросе возможность догматических ссылок на Аристотеля, канонизации его мысли. Получилось так, что комментаторы Аристотеля, толкуя его высказывание о катарсисе, в сущности, развивали свои собственные соображения на эту тему и создавали свои собственные концепции "очищения". И в этих концепциях аристотелевская мысль о катарсисе ширилась, углублялась, ветвилась, применяясь /de facto/ к мировоззрению и жизни последующих поколений и в общем процессе истолкования бесспорно обогащалась. Это был путь в конечном счете прогрессивного познавательного движения. Он постепенно уходил за рамки "традиционных" толкований Аристотеля, а может быть, в какой-то мере и сближал с не проявленной сутью его суждений о катарсисе, богатых потенциальными возможностями развития.

Таким образом, прибегая к самым широким обобщениям, можно говорить о двух основных стадиях в понимании катарсиса /конечно, они, т.е. прежде всего - вторая, характеризуются своей собственной сложной многоэтапной эволюцией/. Ранняя стадия, античная, представлена Аристотелем, Платоном, дошедшими до нас высказываниями пифагорейцев, Гераклита, Гиппократ, Горгия, римских авторов³³. Их суждения не развернуты, фрагмен-

³³ Мы знаем теперь, что мысль о катарсисе в общепринятом, известном нам смысле слова /очищение, просветление, исцеление/ ставилась и в древнеиндийских поэтиках /см. статью П. Грицнера "Теория эстетического восприятия "раса" в древнеиндийской поэтике", "Вопросы литературы", 1966, № 2/.

тарны, но в целом устремлены к синтетическому осмыслению явления катарсиса, которое наблюдалось ими в трагедии и отчасти в других жанрах искусства слова, в музыке, в культах, в медицине и в жизни вообще. Вторая стадия реализуется в литературе нового времени, в бесчисленных толкованиях античных высказываний о катарсисе и выраставших из них или только связанных с ними самостоятельных построениях. Здесь преобладает процесс дифференциации, аспектной разработки, обособления и противопоставления мнений - во всем положительном и отрицательном значении этого разделения.

В пестрой и разноречивой массе этих толкований, иногда тесно сближающихся друг с другом, принято выделять несколько направлений. К ним относится этическое толкование, наиболее влиятельным выразителем которого является Лессинг, эстетический подход /Ф. Шиллер, Эд. Целлер, у нас - Л.С. Выготский/, различные виды психобиологических интерпретаций /весьма популярная в свое время так называемая "медицинская теория" Барнаиса; сюда - и высказывания З. Фрейда/, многие версии понимания катарсиса как эстетического преодоления эгоцентрических аффектов, как познания истины или общезначимых законов справедливости /сюда - и толкования религиозного характера/.

Думается, у нас нет оснований к тому, чтобы быть уверенными в адекватности той или другой из этих интерпретаций подлинной мысли Аристотеля во всем ее объеме, тем более что, как уже было сказано, его текст с расширенным объяснением понятия катарсиса, по-видимому, до нас не дошел. Автор книги по истории теоретического изучения драмы, А.А. Аникст, охарактеризовав целый ряд толкований суждения Аристотеля о катарсисе, приходит к правильному выводу: "Окончательное решение вопроса, как мне представляется, должно явиться синтезом всех рациональных элементов в предложенных концепциях"³⁴. В самом деле, можно предполагать, что каждое или очень многие из существующих

³⁴ А. Аникст. Теория драмы от Аристотеля до Лессинга. М., 1967, стр. 55.

ших толкований в их рациональной основе так или иначе отражают одну из смысловых граней или потенциальное значение широчайшей по своей емкости и вместе с тем не разъясненной им самим формулы Аристотеля, а все вместе, возможно, приближаются к определению ее общего смысла.

Но и независимо от вопроса о реальном совпадении этих толкований с мыслью Аристотеля, мы вправе считать, что их совокупность, отражая размышления многих ученых, выражителей различных мировоззрений, наций и эпох, начиная с итальянского XVI века, имеет большое значение. Все они вместе представляют собой своего рода коллективный труд, разрабатывающий содержание многогранной, как бы ускользающей от анализа, но бесспорно реальной категории катарсиса, которая неотъемлема от искусства и которая, конечно, существовала бы, если бы "Поэтики" Аристотеля и вовсе бы не было. Но, если все же идти от Аристотеля, можно утверждать, что жизнь его формулы катарсиса и близких к ней его высказываний в истории культуры протекала в процессе ее расшифровки и обогащения новыми интерпретациями и аспектами.

Таким образом, понятие катарсиса, связанное в этом процессе истолкования прежде всего с мыслями Аристотеля и с жанром трагедии, постепенно отрывается и даже оторвалось от его имени и применяется не только к трагедии, но и ко всем жанрам словесного искусства и к искусству вообще³⁵. Более того, возникает родственное античному мышлению тяготение распространить идею катарсиса на человека вне искусства - на его душу и тело, на его самого. /Не исключается возможность пользоваться этой идеей в суждениях о коллективных, "соборных" состояниях

³⁵ Едва ли не первая в литературе синтетическая трактовка катарсиса - распространение этого понятия на все виды искусства и на жизнь - осуществлена в книге Франческо Буонамичи Francesco Buonamici/ "Рассуждения о поэтике в защиту Аристотеля в флорентийской Академии", Флоренция, 1597. Об этом - в названной книге А.А. Аникста, стр. 162-163.

духа, совместных переживаниях масс и наций и даже эпох./

Во всех толкованиях катарсиса незыблемой, инвариантной смысловой основой прежде и теперь являлось и является представление об очищении /*katharsis* /, ставшее и в наше время символическим, многозначным. Это интеллектуально-психологическое понятие-представление, пройдя сквозь опыт европейской культуры и бесчисленное количество интерпретаций, чрезвычайно расширило свое содержание. Опираясь на этот опыт, можно утверждать, что в расшифровке интересующего нас понятия не следует бояться "общих мест" и ограничивать себя формальными толкованиями. Если понятие "очищение" / так же как философское понятие "свободы" / само по себе "формально" / связано с предложением "как" /, то вместе с тем в применении оно не может быть полностью отделено от содержательности /от предлога "что" /, от характера того феномена или мотива, который является очищающим, осуществляет очищение. Катарсическое "как" подразумевает, как исходный момент, активное "что", окрашивается неким содержанием, семантизируется. В этом смысле, основываясь на нашем эстетическом опыте, "катарсисом" мы можем назвать глубокое и сопровождаемое ярко выраженным чувством удовлетворения переживание акта или процесса очищения, просветления, преодоления эгоцентризма или /в иных контекстах/ высокого, санкционированного императивом совести утверждения личности, познания истины, чувства приобщения к всеобщему, апофеоз любви /у Аристотеля - сострадания/, добра и красоты, пробуждения совести, чувство освобождения и свободы, облегчения, душевного исцеления, разрядки, обновления, гармонии, "умиротворенной завершенности" /Аристотель в понимании Гете/, подъема жизненных сил /сюда - и так называемая "дионисическая безмерность" и параллельная ей "аполлоническая мера", - созерцательное очищение/, эмоции милосердия, милости, прощения, радости, облегчающие слезы, облегчающий смех, духовный подъем, раскаяние /вплоть до мелодраматической развязки/ и т.д. Катарсический характер могут приобретать интеллектуальные озарения, прозрения и сверкания



разума и даже, в некоторых случаях /при наличии резко контрастирующего фона/, торжество разумного трезвого морализма, который, вообще говоря, редко сопутствует катарсическим эмоциям.

Возможен катарсис умиротворяющего забвения, "нирваны", покоя, даже смертного /"Выхожу один я на дорогу" Лермонтова, финал "Шестой симфонии" Чайковского или "Песни о земле" Г. Малера/ и, обратное, - катарсис гнева, борьбы, мятежа, "святой злобы" /Блок "Двенадцать"/. Представим - ограниченно и в особых ситуациях - катарсис праведного возмездия, справедливого воздаяния за добро - добром, за зло - злом /"око за око"/, хотя, думается, отсутствие в акте возмездия духовного избытка, "благодати", "отсчитанность" этого акта, его "бездуховная законность" ставит его лишь в предверие катарсической иерархии, а в некоторых случаях - перед лицом противоборствующих сил, пред ликом милосердия, дарящей совести - приводит к его оценке как феномена, противостоящего катарсическому подъему.

Все эти катарсические интеллектуальные эмоции так или иначе перекликаются, тяготеют друг к другу и вместе с тем в известной мере автономны. Трудно или даже невозможно найти такое произведение искусства, где бы все они были представлены. Очевидно, для каждого творения искусства актуальны лишь некоторые из этих многообразных рядов катарсических сфер, остальные же или вовсе в нем отсутствуют, или проявляются ограниченно, или существуют лишь потенциально.

Релятивность представления о катарсисе очевидна. Очевидно и то, что содержание катарсиса, каждого из его видов непосредственно соотносится с общеидеологическими критериями, зависит от них, регулируется ими, так же как и эти критерии, в свою очередь, зависят от эмоциональных духовных ценностей - "праценностей", - порождающих катарсис /так, например, идеология влияет на содержание представления о совести, но сама

идеология признает себя порожденной совестью/³⁶. Столь же очевиден и диффузно-синтетический характер катарсиса, в котором духовного и эмоционального содержания больше, чем идейного, но присутствует и одно, и другое и отчасти третье. В опыте мировой культуры, в ее вершинных проявлениях содержание это связано с человечностью и совестью людей, с подлинностью их знания о себе и о мире, их способностью утверждать свою личность в ее высоких ипостасях, с выходом из ее ограниченности в сферу справедливости, любви, сострадания, сопереживания, самопожертвования, в отрицание хаотических, косных, разъединяющих стихий.

Переходя от содержания катарсиса в его различных разновидностях к реализации их в искусстве, следует принять высказанную некоторыми исследователями /у нас - Л.Г. Выготским/ мысль о том, что всякое искусство само по себе, по природе своей катарсично. Осмысля неосмысленное, организуя неорганизованное или внутренне противоречивое, оно совершает духовную работу, в которой нельзя не видеть подъемного, очищающего начала. "Искусство есть только космос - творческий дух, оформляющий хаос," - писал Александр Блок³⁷.

Отсюда следует, что в произведениях искусства присутствует некая общая индивидуализированная норма организации и гармонизации материала, специфическим проявлением которой оказываются обычно связанные с нею конкретные /вариантные/ идеи. Эта ценностная норма, метаидеология под воздействием мировоззрения художника может приобретать различный характер. Но в господствующих руслах высокого мирового искусства она так или иначе соотносима с теми ценностными представлениями, которые

³⁶ Вяч. Иванов, развивая свои мысли о духовном пути человека, называл первую ступень этого пути - очищением, вторую - научением /на нашем языке это значит усвоение идейных ценностей/ и третью - действием /В. Иванов, "По звездам", Спб., 1909, стр. 336/.

³⁷ Александр Блок, письмо к Е.П. Иванову от 3 сентября 1909 г. Собр. соч., т. VIII, стр. 292.

были указаны выше как явления или предпосылки катарсиса. В наиболее осязаемой и ясной конкретизации эта норма мыслится художником и пребывает в его тексте /и за текстом/ как представление об идеальных возможностях бытия, как мечта о ценности. Об этом можно наглядно судить хотя бы на основании общеизвестных стихов Блока:

...я люблю сей мир ужасный,
За ним сквозит мне мир иной,
Неописуемо прекрасный³⁸
И человечески-простой.

Присутствие этого возможного, призванного к бытию мира в общей организации художественных произведений или отдельные выплески, выходы его в текст неизбежно воспринимаются как феномен катарсиса.

Катарсис связан с содержанием произведения. Однако, поскольку в искусстве различимы тематический план и "план выражения" /также потенциально содержательный/, то и катарсические эмоции могут зарождаться и в одном и в другом из этих планов, но реализуются как органически объединяющее явление текста в целом. В произведениях, лишенных поэтической энергии, художественно несостоятельных катарсис не возникает. Катарсис, как уже было сказано, порождается не только тематикой, фабулой, образами героев, ситуациями, но и композицией, формальной организацией материала, словесной структурой, фантазией формы, ее игрой и гармонией, ритмом стиха и прозы, "музыкальным эквивалентом" в тексте. Музыкальный момент в художественном творчестве всех видов и времен имеет особенно большое значение. Речь идет о музыке в прямом смысле и "музыке" в словесной ткани и в философском, для современного сознания - условном значении, - "музыке", в которой романтики видели своего

³⁸ Там же, т. III, стр. 525.

рода онтологическую сущность, отражение или реализацию "мировой жизни" / "музыка сфер" Пифагора, "музыка" в осмыслении Шопенгауэра, Ницше, Блока/. В этом контексте следует понимать и "катарсический" стих Баратынского: "Болящий дух врачует песнопенье".

Однако тем, что можно назвать "универсальным катарсисом", присущим искусству как таковому, проблема не исчерпывается. Во многих произведениях мирового искусства, помимо этой общей формы катарсиса, присутствуют и другие, реализующие первую вполне конкретно, - катарсис, фиксированный в определенных относительно обособленных фрагментах и явлениях текста. Говоря о катарсисе, мы должны сделать определенные уточнения о формах его реализации в произведении.

Прежде всего нужно иметь в виду, что катарсис - "результат", естественно возникающий "вывод" из произведения в целом, выявленный в его финале, но также и процесс, протекающий в произведении - в душах его персонажей, в переживаниях их судеб, в смене ситуаций, в развитии общей темы. Этот процесс катарсического развития часто осуществляется и воспринимается как фрагментарный, точкообразный, неполный или не доведенный до апогея / "недоведенность" чаще всего - следствие "состояния мира" или объективных обусловленных возможностей автора, то есть - вид осуществления художественной правды/. Кроме того, очищение совершается не только в завершающем произведение акте, которого может и не быть, но и в личности героя, в самом катарсическом движении произведения, в переходах от нерешенности к решению, в стремлении как таковом / ср. в "Фаусте" Гете/, очищающем пути героя, автора и читателя, в развитии темы или в надежде, освещающей этот путь, это развитие³⁹.

³⁹ Некоторые из мыслей, содержащихся в этом абзаце, подсказаны мне работами американского исследователя проблемы катарсиса Кеннета Берка /Kenneth Burke/. "О катарсисе или разрешении" / "On catharsis, or resolution" - "The kenyon review", vol. XXI, 1959, N 3/ и "Катарсис - второй взгляд" / "Catharsis - second view" - "The Centennial Review" /Michigan/, 1961, Spring, N 2.

Важнейшим видом катарсиса остается то преобразование страха и сострадания, о которых писал Аристотель. Обе эти страсти - страх /знание об опасности или шире - о зле/ и сострадание, как и другие эмоции, очищаясь от крайностей /Лессинг/, от панического, сентиментального, необузданного, превращаются в ценности. При этом, чтобы катарсис был пропущен через опыт жизни, в отличие от идиллии или других поверхностных форм, важно, чтобы в его истоках, зачине, переживалась трагедия как целостная форма бытия или глубокое потрясение - чтобы он был связан с ними и подымался над ними. Именно такое соседство соединяет его с глубинами жизни, делает поистине серьезным. Понятно, что катарсическое действие в тех художественных формах, где эти глубины жизни предельно обнажены и разрядка доводится до высших возможностей, особенно в трагических ситуациях и в трагическом жанре, принимает более отчетливый вид и становится интенсивнее, чем в ситуациях бытовых, даже драматических, где быт может явиться помехой трагедиинному зондированию жизни. Во втором случае предполагается возможным явление потенциального катарсиса.

В значительной части тех катарсических феноменов, о которых упоминалось выше, так или иначе присутствует позитивный этический момент и во многих случаях является для них определяющим. Катарсисом с преобладанием этических моментов, характерным особенно для русской литературы, как ясно из предыдущего, не исчерпываются все его виды. Этическое содержание может иметь в катарсисе и вторичное значение или вовсе отсутствовать. В частности, катарсис психобиологического типа, катарсис, основанный на эмоциональной разрядке, а также музыкально-лирический - в зависимости от контекста - или вовсе обходятся без морального содержания, или проникаются им как бы "дополнительно", "вторично". Нельзя упустить также из вида и возможность существования "черного катарсиса" /с точки зрения гуманитарной - "лжекатарсиса"/, который выражается, например, в бушевании темных инстинктов, в упоении мстостью и пр.

И еще замечание. Для исследователей явления катарсиса очевидно, что суть его - не обязательно должна заключаться в демонстрации реализованной во внешних событиях победы добрых сил, которой так часто заканчиваются мелодрамы, а в обнажении правды жизни и законов бодрствующей совести, происходящем в душе героев, в сюжете или в сознании воспринимающего, независимо от того, гибнут ли эти герои или побеждают, праведна ли их борьба, гибель или победа, или нет. А если их гибель несправедлива или незаслуженна, то концепция примирения с миром, которое Лессинг и Гегель /и Белинский в период "примиренчества"/ считали важнейшим признаком катарсиса, не может быть - по крайней мере, в культуре нового времени - приложена к трагическому очищению как его универсальный, непреложный принцип, а катарсическим окажется в восприятии лишь познание горькой истины, открывающейся в судьбе героев. Недаром Блок кончает свою речь о "Короле Лире" грустным афоризмом: "страданием учись". Примирение с античным Роком или с отрицаемым общественным укладом и подчинение им действительно соответствует большому чисту трагедий древних и новых, но в наше время часто может быть оправдано лишь на той мировоззренческой основе, на которой создавались произведения, то есть артистическим актом включения в эти мировоззрения.

Но пора обратиться и к более конкретному предмету этой работы.

В перечисление основных направлений теоретического толкования понятия катарсиса можно было бы ввести отдельные имена русских авторов⁴⁰. Однако в России стали широко разрабаты-

⁴⁰ В этом ряду следует выделить имя известного драматурга 60-80-х гг. Д.В. Аверкиева, автора книги "О драме. Критические рассуждения" /СПб., 1893; 2-ое изд. - 1907/, в которой вопрос об "очищении" был поставлен в прямой форме в связи с учением Аристотеля.

вать этот вопрос лишь в советское время. Русская классическая литература, музыка, живопись до самой глубины пронизаны духом катарсиса, но к теоретическим размышлениям на эту тему и в их прямом выражении в России XIX века тяготения не было. Правда, о феномене катарсиса или близких к нему явлений русские авторы /в их числе Пушкин, Белинский и Чернышевский/ писали иногда без употребления этого слова, которое, кстати сказать, даже Блоку /зрелого периода/ иногда казалось слишком выпрепным⁴¹. Но и эти немногочисленные писания складывались в определенном направлении - главным образом в этическом. Во вступительной статье к "Поэтике" Аристотеля авторитетный исследователь вопроса Н.И. Новосадский приходит к выводу, что в русской научной литературе XIX века "учение о катарсисе является большей частью в освящении "Гамбургской драматургии" Лессинга"⁴². Эту мысль Новосадского следует поддержать. Мы не ошибемся, если признаем, что в понимании катарсиса в России прошлого столетия преобладало этическое направление, связанное генетически или ассоциативно со многими культурными источниками и, более других, с суждениями Лессинга. Но этого мало. Мы вправе утверждать, что и толкование и само явление катарсиса в русском искусстве того времени, и прежде всего в русской художественной литературе, носило преимущественно этический характер. Пушкинские стихи о том, что его муза пробуждала "чувства добрые", конечно, применимы не только к Пушкину, но и к другим русским писателям.

В русской литературе, непосредственно предшествующей символизму, и в самом символизме термин "катарсис" употребляли чаще, чем в литературе начала и середины прошлого века. Этим термином пользовался Вл. Соловьев /в статьях "Красота в природе", 1889 г. и "О лирической поэзии", 1890 г./ и уже в

⁴¹ См. его письмо к А. Белому от 17 апреля 1912 г. Александр Блок и Андрей Белый. Переписка. М., 1940, стр. 291.

⁴² Н.И. Новосадский. Введение. В кн.: Аристотель, Поэтика. Л., 1927, стр. 35.

XX столетии - Вяч. Иванов /больше всех/, Иннокентий Анненский, Евг. Аничков, реже других - Блок. Заслуживает внимание тенденция к смысловому расширению этого термина. Так, Вл. Соловьев, ссылаясь на Аристотеля, толковал катарсис как "улучшение души человеческой" и, ссылаясь на "Республику" Платона, - как "религиозно-нравственное действие" "музыки и лирики"⁴³. В другом месте, развивая эти мысли, он отмечал, что "не одна только трагедия служит к очищению /καθάρσις / души: быть может, еще более прямое и сильное действие в этом направлении производит чистая лирика..." Поэт, прибавляет он в той же статье, "вдохновляется не произвольными вымыслами, а черпает свое вдохновение из /.../ вековой глубины бытия..."⁴⁴. Эволюция человека и природы мыслится Вл. Соловьевым как движение к их одухотворению, преображению, просветлению. Мировой процесс имеет в широком смысле слова - это очевидно из концепции Вл. Соловьева - катарсический характер. Его двигательная сила - любовь, которая проявляется и в человеческих душах, и в общественном строительстве, и в искусстве. Преобразующей, теургической способности искусства Вл. Соловьев придавал особенно большое значение. В искусстве, как и в душе человека, и во всем мире реализуется красота, которая, по Вл. Соловьеву, как и по Достоевскому, "спасет мир" и за которой стоят еще более высокие божественные начала.

Русские авторы XX века, связанные с символизмом, писали о катарсисе чаще всего без этого термина и без обязательного упоминания об Аристотеле. Кроме того, обращает внимание заметный отход их от этического толкования катарсиса или, точнее, ослабление его этического содержания. Не случайно близкий к символизму литературовед и фольклорист Евг. Аничков, признавая нравственный принцип в понимании Аристотелем поэ-

⁴³ Вл. Соловьев. Соб. соч., т. 6, 1904, стр. 30.

⁴⁴ Там же, стр. 219, 220.

зии, отрицал его в подходе Аристотеля к катарсису⁴⁵.

Блок не задумывался о катарсисе как особой теоретической проблеме, но в своих размышлениях о поэзии не мог о нем не знать и не вспоминать. Так, в письме к С.А. Соловьеву, он ставил вопрос об очищающем значении "второй симфонии" А. Белого /"есть ли... это полное очищение?"/⁴⁶, улавливая следы катарсиса в поэзии Брюсова, особенно в "Вечеровых песнях"⁴⁷, а в статье "Три вопроса" /1908/ в прямой форме утверждал, что "голос долга влечет /современного художника. - Д.М./ к трагическому очищению"⁴⁸.

Чаще других обращался к мысли о катарсисе Вяч. Иванов. Это было изначально предопределено и его интересом, зависимым от влияния Ницше, к древнегреческой религии Диониса и Аполлона, и его тяготением к трагедии, и его стремлением создать эстетическое учение, в основе которого лежит соловьевская идея о преобразующей личности роли искусства.

Тема катарсиса звучит во многих работах В. Иванова, в его раннем исследовании "Эллинская религия страдающего бога" /1903, 1904/, в статьях "Новые маски" /1904/, "Предчувствия и предвестия" /1906/, "Сущность трагедии" /1911/, "Достоевский

⁴⁵ Е. Аничков, Очерк развития эстетических учений. "Вопросы теории и психологии творчества", т. VI, Харьков, 1915, стр. 10.

⁴⁶ "Литературное наследство", т. 92, кн. I, 1980, стр. 331.

⁴⁷ Александр Блок. Собрание сочинений в восьми томах, т. V, стр. 605, стр. 532.

⁴⁸ Там же, стр. 240. - Блок был осведомлен, по крайней мере, в общих чертах, и в теории катарсиса. Его ответ на государственных экзаменах в университете по вопросу "катарсис у Аристотеля" был признан "весьма удовлетворительным" - Кумпан К.А. Блок - выпускник университета, Известия АН СССР, Серия литературы и языка, т. 42, № 2, 1983, стр. 166.

и роман-трагедия" /1911, 1914/, "Мысли о символизме" /1912/, но особенно в его книге "Дионис и прадионисийство" /1923/ и в лекциях, прочитанных в Бакинском университете в начале 1920-х годов /сохранились в рукописном конспекте, составленном О. Тер Григоряном/. Понимание катарсиса в этих работах В. Иванова последовательно усложнялось и обогащалось новым материалом, но в основе своей изменилось сравнительно мало. Уже в 1904 году он соглашался с Аристотелем в том, что "критерий художественного действия есть "катарсис"⁴⁹. Древнейшую форму катарсиса В. Иванов выводил из прадионисийских и дионисийских религиозных культов древней Эллады, а в позднейшей литературной реализации катарсиса видел некое "внутреннее событие", преобразующее души зрителей, приводящее их к очищению и успокоению. В эллинской трагедии, согласно взглядам В. Иванова, религиозное содержание катарсиса потеряло свою действительность и сохранилось лишь в форме реликта - "воспоминания". "Имеет ли он /катарсис. - Д.М./, - говорил В. Иванов в своих бакинских лекциях, - значение медицинское /намек на теорию Я. Бернаяса. - Д.М./, религиозное, но он несомненно имеет нечто, похожее на чудесное, неожиданное выздоровление катарсис - душевное событие, спасение души зрителя от гибели, которая могла произойти в результате заглядывания его души в пропасть..." /Лекция XIII/. И далее - о том, что трагедия "на своих вершинах", а значит, и катарсис, не укладывается в рамки "чистого искусства" и уходит в психологию, в метафизику и в жизнь. Но во всех этих формах в основе катарсиса преобладает не императивное, рационалистическое "что", а иррациональное "как".

Важно отметить, что В. Иванов применял понятие катарсиса не только к древнегреческой трагедии, но и к новой лите-

⁴⁹ Вячеслав Иванов. "Новые маски", 1904 г. /в его кн.: "По звездам". СПб., 1909, стр. 57/.

ратуре, в частности к творчеству Достоевского⁵⁰ и к "новейшим исканиям" в области драмы⁵¹, отчасти даже к пьесам Чехова /Лекция XV/. Привлекает внимание и то утверждение, которым В. Ивацов заканчивает свою статью 1912 года, "Мысли о символизме". Отделяя "истинный символизм от "неистинного", "иллюзионизма", он заявляет, что "истинный символизм иную ставит себе цель: освобождение души / καθάρσις как событие внутреннего опыта/"⁵².

В отличие от В. Иванова, Белый в своих сочинениях употребляет слово "катарсис" очень редко. Тем не менее образы, идеи и формулировки, соответствующие этому понятию, взятому в расширенном значении, пронизывают не только его раннюю лирику и "симфонии", но и основные эстетические и критические сочинения. "Очищение, - писал Белый Блоку, - вовсе не есть измерение, мысль, самобичевание, самоуничтожение. Очищение есть нечто бездонно конкретное", и в конечном счете связывал момент этого очищения с нахлынувшей на него, Белого, "огромной волной бодрости"⁵³. Оба поэта-теоретика, В. Иванов и Белый, были близки в понимании "катарсиса", видя в нем просветление, преобразующее человеческую душу в духовном, этическом, эстетическом и "сакральном" отношениях. При этом дионисическая стихия в древних мистериях, к которой постоянно обращался исследователь античного мифа В. Иванов, связывая с ней одну из ранних форм идеи и культа очищения, привлекала внимание Белого значительно слабее, чем старшего поэта.

⁵⁰ См.: Вячеслав Иванов "Ворозды и межи". М., 1916, стр. 22-23: "муза Достоевского... к очищению приводит нас всегда". И: "так творчески сильно, так преобразовательно кафарсическое облегчение и укрепление, какими Достоевский одаряет душу, прошедшую с ним через муки и мытарства чистилища до порога обителей Беатриче..."

⁵¹ Вячеслав Иванов. По звездам, стр. 57.

⁵² Его же, Ворозды и межи, стр. 159.

⁵³ Письмо к А. Блоку от 28 декабря 1912 - 10 января 1913 г. Александр Блок и Андрей Белый. Переписка, стр. 312, 314.

Одним из постоянных мотивов в мировоззрении и эстетике Белого являлась мысль о "теургической" миссии Искусства, ставшего и становящегося. Все его мировоззрение, особенно в ранний период, было глубоко связано с этой мыслью. Оно сформировалось у Белого и в кругу ближайших к нему современников еще на рубеже двух веков. "И старое отделилось от нового, - писал Белый, вспоминая эту эпоху; - и другими глазами глядели на мир в 1900-1901 годах; пессимизм стал трагизмом; и катарсис переживало сознание наше"⁵⁴. Учение о "теургизме", унаследованное младшими символистами, прежде всего тем же В. Ивановым от Вл. Соловьева, заключалось в проповеди духовного строительства, действия, очищающего и просветляющего /см. статьи Белого "О теургии", "Апокалипсис в русской поэзии", "Орфей" и др./. С этим учением связан и центральный для Белого, утверждаемый едва ли не во всех его эстетических эссе тезис о преобладании в искусстве творческого принципа над принципом познавательным.

Конечно, в этой концепции "духовного строительства" существенное значение имела религиозная сторона - подновленное, неконфессиональное христианство. Для Белого "катарсичен" сам образ Христа⁵⁵, в котором он видел импульс, ведущий к процессу "мирового очищения", к "искуплению"⁵⁶. Интерес Белого был сосредоточен на обновлении в человеке индивидуального я, но для Белого это обновление не ограничивалось сферой отдельной личности /"один человек не спасется"⁵⁷/ и распространялось на действительность в целом, на человечество /"преображается мертвенная жизнь общества"⁵⁸/ и, прежде всего, на Россию.

⁵⁴ Андрей Белый. Воспоминания о Блоке. "Эпопея", № 1, 1922, стр. 134.

⁵⁵ Андрей Белый. Арабески. М., 1911, стр. 128.

⁵⁶ Переписка, стр. 16.

⁵⁷ Там же, стр. 184.

⁵⁸ Андрей Белый. Луг зеленая, М., 1910, стр. 14.

"Русская литература XIX столетия, - читаем у Белого, - сплошной призыв к преобразованию жизни. Гоголь, Толстой, Достоевский, Некрасов - музыканты слова; но безмерно более они - поведенники; и музыка их слов - лишь средство воздействия"⁵⁹. Недаром в "журнальной редакции" романа "Петербург" говорится, что Лев Толстой "пришел в Россию в нужное время для морального очищения. Ясная Поляна - звезда России."⁶⁰ В ряду русских авторов, несущих в своем творчестве "очищающую силу", Белый называл Вл. Соловьева, молодого Блока, Чехова. Он писал об "очистительной буре", которая, по его мнению, "пронеслась на Западе", поднятая Ницше и Ибсеном, и прибавлял при этом, что и "в душах героев Ибсена происходит преображающая борьба", что они "скорее теурги"⁶¹. Понятно, что поворот Белого к антропософии привел к тому, что он увидел и в лекциях Р. Штейнера "символ свершений, открытий и катарсисов в наших душах"⁶², а в целом для Белого и его единомышленницы и первой жены А.А. Тургеневой, приобщение к штейнерианству - "потрясение, потрясение, потрясение, называемое по-иному очищением"⁶³.

Таким образом, очищение, катарсис для Белого - явление индивидуальной духовной жизни, культуры, истории, литературы. Белый находил его и в танце Айседоры Дункан /1905/ и даже в "кинематографе" тех лет /1907/, в котором, какие бы вульгарные формы это явление ни принимало тогда, "совершается мистерия очищения, просветления. Она происходит не под аккомпанимент выкриков о "дерзкой красоте", нет, - под звуки разбитого рояля, над которым согнулся какой-нибудь неудачник-тапер

⁵⁹ Там же, стр. 64.

⁶⁰ Цит. по кн.: Иванов-Разумник. Вершины, стр. 148-149.

⁶¹ Арабески, стр. 91, 99.

⁶² Андрей Белый. Воспоминания о Штейнере. Paris, 1982, стр. 296.

⁶³ Переписка, стр. 312.

или таперша /.../ происходит в душе мистерия жизни"⁶⁴. Необходимо прибавить, что из всех сфер, в которых осуществлялось "катарсическое действие", наиболее значительной и бесспорной была для Белого сфера музыки. В сущности именно в музыке прежде всего /например, в музыке Николая Метнера/ и в песне /в частности, в пении Олениной Д'Альгейм/, в музыкальной стихии в прямом и в расширенном смысле слова, в музыке, проникающей в жизнь и в плоть любого из существующих искусств, и видел Белый главную основу искомого им исцеления и очищения.

Высказывания Белого о "катарсисе" подтверждаются и его художественными произведениями, созданными до "Петербурга", - его ранней лирикой и его "симфониями". Для примера можно взять 2-ю и 3-ю симфонию. В них мы встречаем не просто положительных, а романтически идеализированных "светоносных" героев, таких как отец Иоанн и "женщина-сказка" - во 2-й симфонии или Старик с жезлом и доктор Орлов /он же Орел/ - в 3-й, которые самым присутствием своим в тексте создают "катарсический эффект". В развитии действия симфоний также намечается катарсическая линия. Во 2-й "симфонии" надежда на осуществление мечты московских мистиков на преображение не осуществляется, они освещены сатирическим светом /в своем роде также очищающим!/, который обнажает мишурные формы их мечтаний. Однако Белый не распространяет своей иронии на скрытые в молчании и глубине чаяния главного героя 2-й "симфонии", Сергея Мусатова. В 3-й "симфонии" конфликт разрешается преодолением злых сил, просветлением и успокоением. Но самым активным фактором очищения в этих произведениях является музыкальное начало. Оно реализуется в "музыкальной" мелодической основе стихотворений и "симфоний" Белого. И материалом к этой реализации служит в первую очередь переполняющие творчество Белого лирически просветленные образы природы. Лейтмотивы "симфоний" управляют этими образами с

⁶⁴ Арабески, стр. 350.

большей последовательностью, чем всеми остальными, и прежде всего - один из самых настоячивых катарсических лейтмотивов: "Невозможное, нежное, вечное, милое, старое и новое во все времена"⁶⁵. Представить себе лирический мир Белого без этого глубинного, разрешающего лейтмотива немислимо.

3

Что же можно сказать о катарсисе в романе "Петербург"?

Раздумывая над этим вопросом, мы вправе утверждать, что в романе Белого, как и в предшествующем ему, катарсический эффект значительно слабее, чем в русской классике XIX века. Это относится не только к двум первым романам Белого, "Серебряному Голубю" и "Петербургу", но и к прозе других писателей, близкой к их автору по времени и направлению: к "Мелкому бесу" Сологуба, к прозе Ремизова и Сергеева-Ценского, к большинству произведений Л. Андреева. Это творчество - с наплывами "темного духа" и с редкими просветами. И все же и эти произведения, и роман "Петербург" не могли бы существовать как произведения искусства вне объективированных в них катарсических возможностей.

Изначальное катарсическое действие искусства - называние /в глубоком смысле/ вещей, явлений и сил, или, по Блоку, - "оформливание хаоса". Создавая художественную действительность, искусство облекает ее в свои формы, вносит в нее свой строй, соотносимый с объективным миром, освещает ее сознанием, то есть оценивает и в этом смысле очищает. В "Петербурге" этот процесс называния и эстетической перестройки /осмысления/ приобретает особенную сложность. Мы видим в романе различные формы хаоса: агрессию активного зла - политическую провокацию /Липпанченко, Морковин/, агрессию душевной и ду-

⁶⁵ Андрей Белый. Симфония /2-я, драматическая/. /Собрание сочинений, т. IV. М., 1917, стр. 210, ср. стр. 231, 235 и др./.

ховной болезни, распад личности и пугающие бреды, связанные с идеей разрушения /Дудкин, Николай Аполлонович/, агрессию мертвенного "бюрократического" схематизма - социального и метафизического /Аполлон Аполлонович/ и родственной ему перед лицом жизни философской абстракции, осмысливаемой автором как схоластика и нигилизм /Николай Аполлонович/, агрессию темной /по мысли Белого/ человеческой стихии, угрожающей с петербургских окраин, и небезобидное эгоистическое легкомыслие псевдоинтеллектуального меданства /Софья Петровна Лихутина/. Все эти виды агрессии материализованы, названы и тем самым показаны и представлены на суд. В образах отца и сына мы видим хаос, который прикидывается антихаосом, подобием некоего "строя", "порядка" /"схема", "схоластика"/, но трактуется в романе как лжестрой и лжепорядок, как некая Демоническая геометрия, безжизненная абстракция, возникшая в цивилизации европейского Запада и соединившаяся в российской столице с косностью, порожденной зловещими силами "туранского", азиатского Востока, скорее символического, чем реального. Художественное обнажение, освещение, оценка всего этого и составляет самую общую основу катарсического действия романа Белого. Продумывание этого вопроса неизбежно совпадает с анализом произведения в целом. Я отнюдь не ставлю перед собой такой широкой цели. Я пытаюсь здесь выделить лишь те специфические моменты романа, в которых его катарсическая потенция выявляется особенно наглядно. При этом я вижу в катарсисе как таковом и его реализации в "Петербурге" не только акт, связанный с развязкой произведения, но и процесс, который может развиваться - то интенсивно, то замедленно, фрагментарно, с интервалами и почти без них - на всем протяжении текста⁶⁶.

⁶⁶ Вопрос о процессуальном характере и фрагментарности катарсиса, как уже было отмечено, был затронут в работе современного американского исследователя Кеннета Берка "Катарсис - второй взгляд" /р. 103-106/. Слово "процесс" по отношению к катарсису, хотя и в другом смысле, применяется также А. Ничевым /Alexandre Ničev, L'énigme de la catharsis tragique dans Aristote, Sofia, 1970, p. 231/.

В первую очередь, я хочу обратить внимание на катарсическое значение лирического начала в "Петербурге". Этот лиризм, как и всякий лиризм в словесном искусстве, имеет ближайшее отношение к песне и к музыке. Одним из ближайших выражений лиризма, одним из его непосредственных носителей является ритм. "...Можно сказать, что лиризм вызывает представление о ритме независимо от реального звучания речи", - писал В.В. Томашевский⁶⁷. Проблема ритма - одна из центральных в эстетической философии Белого. "Ритм - глубиннейший слой, - утверждает Белый в своем эссе "Жезл Аарона", - он под толщину формы - заформенное; наиболее он удален от дневного абстрактного смысла; он - нижнее небо поэзии; или, если хотите, он - центр земли звуков; и этот центр - раскаленный..."⁶⁸

Как известно, ритм является организующей силой не только в стихах, но и в художественной прозе. "Свободный ритм" в языке, в образах, в композиции характерен для каждого прозаического произведения. Весь текст "Петербурга" от начала до конца пронизан лирической стихией и организован связанным с нею ритмом, но это не "свободный ритм" прозы. "Петербург" в этом смысле и на фоне русской прозы представляет собой редчайшее, почти уникальное явление, которое лишь в малой мере подготовлено Гоголем. В нем, так же как и в других романах Белого, "свободный ритм" /имею в виду прежде всего его языковые формы/ превращается в ритм, близкий к стихотворному, - регулярный или, точнее, определяемый ярко выраженной тенденцией к метрическому построению речи. Ритмизация и даже метризация языка, - как известно, - одно из самых броских отличий Белого-прозаика, наглядное свидетельство его своеобразия. Тяготение его романа к поэме узнается прежде всего именно по этому отличию. "Моя проза, - писал Белый в 1930 году, - совсем не

⁶⁷ В. Томашевский. О стихе. Л., 1929, стр. 318.

⁶⁸ "Скифы", сборник I, 1917, стр. 200.

проза; она - поэма в стихах /анapest/; она напечатана прозой лишь для экономии места...⁶⁹. Эти строки ближайшим образом относятся к роману "Маски", в предисловии к которому они входят, но, бесспорно, и к другим произведениям художественной прозы Белого.

В суждениях о прозе Белого этот признак постоянно упоминается и во многих случаях оценивается непривычными к нему или далекими от мировоззрения и эстетики Белого читателями и критиками отрицательно, даже с раздражением. Между тем лирический характер голосоведения в "Петербурге" вполне органичен и ритм романа семантически оправдан. "В "Петербурге"... - вполне правильно отмечает Павел Антокольский, - самый замысел, историческая его объемность требовали не только внутреннего лиризма, но и его внешнего выражения не в чем ином, как в ритме". И в той же статье, выше: В сущности... сам Андрей Белый в дальнейшей своей работе, ни в трехтомных своих мемуарах, ни в "Котике Летаеве" не достиг такого совершенства во владении ритмом, как в "Петербурге"⁷⁰.

Все же, какого бы внимания ни заслуживал вопрос о речевом ритме романа Белого, приходится признать, что подлинно научное исследование этого ритма еще далеко не завершено. Первая значимая для своего времени попытка разобраться в этом вопросе была осуществлена Ивановым-Разумником в его статье "Петербург" /1923/. Иванов-Разумник, проанализировав десять отрывков романа первого сириновского издания, пришел к выводу, что в тексте "Петербурга" преобладают /44% / анапестические стопы /точнее, анапест в соединении с пеоном 3-го вида/⁷¹. Ряд других иссле-

⁶⁹ Андрей Белый. Маски. М., 1932, стр. 11.

⁷⁰ П. Антокольский. "Петербург" Андрея Белого. Послесловие, - в кн.: Андрей Белый. Петербург. М., 1978, стр. 341, 340.

⁷¹ Иванов-Разумник. Вершины, стр. 116-122. Теоретической основой толкования речевого ритма "Петербурга" Ивановым-Разумником могла служить статья Белого "О художественной прозе" /"Горы", кн. II-III. М., 1919/, в которой признавалось возможным - с некоторыми оговорками - анализировать ритм прозы с помощью метрической схемы.

дователей, писавших о "Петербурге" и косвенно касавшихся проблемы его ритма, полностью принимали такое решение вопроса. Да и сам Белый, восторженно приветствуя в 1923 году работы Иванова-Разумника о "Петербурге", в частности разбор "формальной стороны" романа, по-видимому, соглашался и с этим выводом, о значении в нем анапеста⁷² —

Тем не менее в своей книге "Мастерство Гоголя" /глава "Ритм прозы Гоголя"/ Белый отошел от своей прежней концепции "стопного" подхода к ритмической стороне прозы. Он признал теперь, что ритм прозаических произведений Гоголя создается сложным повторением многих элементов текста, в котором метрическая система имеет лишь частное значение⁷³. Правда, характеризуя в той же книге "Петербург", он ссылается на определение ритма /метра/ романа Ивановым-Разумником /стр. 306/, но для нас очевидно, что оно теперь не вполне соответствует его новой точке зрения и он уже не мог бы ограничиться этим определением.

Можно предполагать, что в предстоящем, еще не законченном анализе ритмической структуры "Петербурга" будут приняты во внимание и упомянутый выше экскурс Иванова-Разумника, и примыкающая к нему по выводам специальная статья на эту тему американского ученого Джеральда Янечека⁷⁴, и статья об эстетической концепции ритма у Белого Джона Элсворта⁷⁵ и общетеоретические исследования о ритме прозы Б.В. Томашевского, В.М. Жирмунского, а также М.М. Гиршмана, автора недавно вышедшей книги "Ритм художественной прозы" /М., 1982/.

⁷² Письмо Белого к Иванову-Разумнику от 3 и 18 ноября 1923 года /выдержки приведены А.В. Лавровым в статье "Рукописный архив Андрея Белого в Пушкинском доме" — "Ежегодник Рукоп. отд. Пушкинского дома на 1978 г.". Л., 1980, стр. 28/.

⁷³ Андрей Белый. Мастерство Гоголя. М.-Л., 1934, стр. 218-227.

⁷⁴ Gerald Janecsek. Rhythm in Prosa: The Special case of Bely. *Andrey Bely's A Critical Review*. Kentucky, 1978.

⁷⁵ John Elsworth. The Concept of Rhythm in Bely's Aesthetic Thought. — *Andrey Bely's Centenary Papers*. Amsterdam, 1980.

Гипотетически предвывая результаты этого будущего анализа, можно сказать и теперь на основании частичных наблюдений, что впервые отмеченная Ивановым-Разумником в тексте "Петербурга" тенденция к метрической организации языка подтверждается. Считать ее, вслед за Б.В. Томашевским и В.М. Жирмунским, "наивной" и "манерной"⁷⁶ нет существенных оснований: достижения Белого в художественной реализации указанной тенденции в значительной мере опровергают это мнение. Но вместе с тем можно утверждать, что ритм "Петербурга" строится не только анапестическими и пеоническими стопами и, прибавлю, тяготением к метрически однотипным окончаниям фраз /клаузулы/, но и другими путями, по своему семантическому значению не менее действенными. Я имею в виду такие ритмообразующие явления, как лейтмотивы, систематически возникающие в малых отрезках текста словесные и фразовые повторы, параллельные синтаксические формы и симметричные интонации.

Ритмообразующая мелодическая поэтика "Петербурга" отражается, в частности, и на его пунктуации. Лирические волны в этом романе тяготеют к плавному и длительному движению и сопротивляются резким остановкам. Такие остановки, отчетливые паузы между фраз, как известно, выражаются точками; ослабленные, сокращенные паузы - точкой с запятой. Этой градацией легко объяснить характернейшее явление в употреблении Белым знаков препинания: поражающее читателя уменьшение количества точек и редкое в литературе - обилие точек с запятой, а также двоеточий - знака, который логически связывает разделенные им части фразы. Певучее, "непрерывное", размеренное течение речи этим сокращением точек бесспорно облегчается.

Сходное действие на музыкальный строй "Петербурга" оказывает его демонстративно выдвинутая фонетическая инструментовка. В сфере фонетической, акцентируя ее, Белый сближается

⁷⁶

Б. Томашевский. О стихе. Л., 1929, стр. 318. В. Жирмунский. Теория стиха. Л., 1975, стр. 571.

в своей прозе со стиховой культурой русского символизма, прежде всего со своей собственной лирической поэзией. Оставляя в стороне сложный вопрос о дифференцированном смысловом значении его аллитераций и ассонансов, переполняющих текст "Петербурга", следует подчеркнуть их суммарную гармонизирующую функцию. Очевидно, приемы звуковой инструментровки соответствуют целостной музыкальной организации романа. Таковы и более умеренные и явно нарочитые, утрированные звукоповторы, например: "лицо плавно плавало" /40/, "лак, лоск и блеск" /106/, "странные страны" /143/, "гостинное гостеприимство" /149/, "голубел голубой лоскуточек" /201/, "в воздух врывался вздох" /227/, "громадные гранитные гольши" /324/ и пр. К.Н. Бугаева характеризует эфонические заготовки /"уловы"/ Белого следующим образом: "Это были прекрасные, главным образом грустно-нежные речитативы, напоминающие былинно-песенный сказ. Он и читал их особенно, почти напевая, задушевно и мягко, с какой-то сердечной теплотой. Ритм и мелодия выступали отчетливо, а слова едва намечались, как легкие, не закреплённые формы"⁷⁷. К.Н. Бугаева имеет здесь в виду заготовки Белого к роману "Маски", но характеристика их применима и к его звукописи предшествующего времени.

В ряду перечисленных явлений звуковой организации языка "Петербурга" наиболее осязаемы и богаты смыслом фразовые повторы. Семантизация ритма и речевой интонации романа и его лирический ореол возникает под воздействием его содержания в целом, но особенно поддерживается именно этими повторами. И в этих упорно повторяющихся словесных репризах, в самой их монотонии, в их мерном "качании" выступает некая успокаивающая, убаюкивающая эмоция, не только соответствующая прямому смыслу текста, но там, где они связаны с отрицательными,

⁷⁷ К.Н. Бугаева. Воспоминания о Белом. Berkley, 1981, стр. 201-202.

мрачными, подавляющими объектами, контрастирующая с прямым смыслом, смягчающая его.

Такова монотония повторяющихся томительных признаков встающего в романе образа "схематического", прямолинейно-геометрического Петербурга:

"Но параллельно с бегущим проспектом был бегущий проспект с еще таким же рядом коробок, нумерацией, облаками; и тем же чиновником.

Есть бесконечность в бесконечности бегущих проспектов с бесконечностью в бесконечность бегущих пересекающихся теней. Весь Петербург - бесконечность проспекта, возведенного в энную степень" /стр. 22/.

В таком же ритме гипнотизирующего покачивания строится картина петербургской "мокрой осени", закрепленная традицией в своем "отрицательном" значении:

"Зеленоватым роем проносились там облачные клоки; они сгущались в желтоватый дым, припадающий к крышам угрозю. Зеленоватый рой подымался безостановочно над безысходною далью невских просторов; темная, водная глубина сталью своих чешуй билась в граниты: в зеленоватый рой убежал шпиц... с петербургской стороны" /46/.

Или - в восприятии Николая Аполлоновича в момент нахлынувшей на него просветляющей грусти: "Николай Аполлонович /.../ увидал плывущую гущу - котелков, усов, подбородков; дальше шел - просто туманный проспект; и в нем плавали взоры, как все теперь плавало.

Туманный проспект показался знакомым и милым; ай-ай-ай-каким грустным казался туманный проспект; а котелковый поток с его лицами? Все эти тут проходящие лица - проходили задумчивы, невыразимо грустны" /317-318/.

И такие же повторы-лейтмотивы, но уже не сгущенные в ограниченных фрагментах, но растянутые в просторах большого текста, - как бы переведенные с малой на широкую лирико-ритмическую волну. Таков в 4-ой главе раздел "Точно плакался

кто-то". Здесь опять говорится о душевно смятенном Николае Аполлоновиче, появившемся в красном домино на балу у Цукатовых: "И вот раздалось дребезжанье звонка: раздалось оно робко; точно кто-то, неприглашенный, напоминал о себе, попросился сюда из сырого, злого тумана и из уличной слякоти; но никто ему не ответил. И тогда опять сильнее задилинькал звоночек.

Точно плакался кто-то".

И через полстраницы: "...между тем одинокое домино как будто немо его /одного из гостей. - Д.М./ умоляло не гнать из этого дома обратно на петербургскую слякоть, умоляло не гнать из этого дома обратно в злой и густой туман."

И - снова, на расстоянии целой страницы: "...бедное домино: будто его уличили в провинности, - оно все наклонилось вперед протянутым силуэтом; вперед протянутой красно-шуршащей рукой, будто немо их всех умоляя не гнать из этого дома обратно в злой и сырой туман".

И - с таким же интервалом, к концу раздела: "...и на эту забавную шутку /запуск бумажной серпантинной ленты. - Д.М./ домино ничем не ответило, протянуло лишь руки, умоляя не гнать из этого дома на петербургскую улицу, умоляя не гнать из этого дома в злой и густой туман" /156-158/.

Из этих выдержек и из всего текста романа видно, что лиризм, акцентированный ритмом, восходит в "Петербурге" не только к потенциальному обобщенному "я" лирического субъекта-рассказчика и его заместителей - переживающих персонажей, - но и к очень личным, трепетным, горячим глубинам авторского сознания /автор-демиург открыто присутствует в тексте "Петербурга"/. Отражением такого лиризма являются, в частности, введенные в роман лейтмотивные цитаты из чужих текстов /о них - ниже/. В этих и других лирических цитатах интимные интонации и "общезначимая" "мировая скорбь" органически соединяются.

Таким образом, ритм /во многих его разновидностях/, спаянный в тексте с определенным лирическим смыслом, заражается этим смыслом, семантизируется, выявляя среднее, обобщенное

смысловое движение⁷⁸. Но бывает иначе. Уже говорилось, что ритм - и это отнюдь не редкий случай! - может выражать некоторую устойчивую линию смысла, который отделен от семантической "фактуры текста", от его непосредственного, прямого содержания известным расстоянием и освещает его как бы издали, подобно тому как некая поверхность освещается из внешнего светового источника. Тенденция к метризации или аналогичному ритмическому порядку и есть тенденция к обобщению, нормативизации ритма и его смыслового ореола, к превращению метризованного ритма в каких-то зонах текста в автономное начало, как бы отодвинутая от локального, прямого содержания.

Это обстоятельство и явилось причиной многочисленных возражений против стихоподобности, метризации прозаического языка Белого. Последнее из известных мне высказываний по этому вопросу содержится в книге М.М. Гиршмана "Ритм художественной прозы" /М., 1982/. Автор этой интересной книги признает метрическую регулировку языка "Петербурга" "неплодотворной" /307/, насильственно раздваивающей текст романа /308/. "Поскольку ритмический закон стиха, - пишет М.М. Гиршман, имея в виду прежде всего "Петербург", - становится организующим принципом повествования /преувеличение! - Д.М./, - постольку изображаемая действительность включается в автономное по отношению к ней, постороннее ей движение. В результате, с одной стороны, событийное развитие превращается в смешение "бывших и небывших событий", а с другой - само повествовательное движение лишается своей объективной основы и в связи с этим оказывается во многом иллюзорным, мнимым" /309/.

⁷⁸ Не случайно еще в юности в предисловии к своей "второй симфонии" Белый указывал читателю на ее "музыкальный смысл", признавая тем самым возможность существования такого смысла в литературном произведении. Аналогичное признание мы встречаем у Белого и в позднейшие годы. "Я прочел в этой статье, - писал он Блоку, имея в виду его эссе о Катилине, - не только то, что Ты сказал, но и то, что Ты не сказал: прочел не в мыслях, а в ритме..." /Письмо от 12 марта 1919 г. "Александр Блок и Андрей Белый. Переписка", стр. 340/.

В этой выдержке правильно отмечается спорадически возникающая в "Петербурге" тенденция к отрыву его ритмической сути от изображаемого событийного мира, но с развитием этой мысли, приведшей к отрицательной оценке ритмического регулирования языка в романе Белого, согласиться нельзя. Автор приведенных строк по сути исходит из нормативного, закрепленного традицией, реалистического критерия, ожидая от Белого /это подразумевается/ объективного воссоздания самодвижущейся действительности, которому и в самом деле может препятствовать метризация языка, то есть регулировка того, что в потоке жизни, в ее самодвижении отнюдь не упорядочено. Но мир "Петербурга" - это реальность, пропущенная через субъективное лирическое сознание и миропереживание и организованная романтически-ориентированной концепцией Белого. При таком строении "художественной действительности" в "Петербурге", ритмическая динамика романа, в семантике которой огромную роль играет момент субъективный, "авторский", крепко связывается с образом этой лирически преломленной, перестроенной действительности. Семантика лирической "формы" совпадает с лиризмом "содержания", превращаясь в единство, в Содержание с большой буквы. Но и в этом случае, когда ритмически-упорядоченная речь романа, как об этом говорилось выше, в каких-то его зонах или фрагментах "отрывается" от изображаемого, от прямого и локального смысла образной и тематической ткани, этот отрыв не нарушает эстетической цельности текста. Возникающая структура контрапункта оказывается столь же органичной и правомерной как и структура монолитная.

"...Романтики, - писал А. Блок..., - знали цену стихам и певучие потоки слов служили для них могучим средством воздействия, часто сообщали совершенно новое содержание тем мыслям, которые в эти слова заключены"⁷⁹. Блок писал это о стихах, но его слова вполне применимы и к ритмизированной художественной прозе. Из этой выдержки видно, что и он представ-

⁷⁹ Александр Блок. Собр. соч., т. 6, стр. 355.

лял себе "музыку" и "логику" текста не только в монолитном единстве, но и в "разомкнутости", ведущей к обогащающему их конечному сверхсоединению. Речевой ритм "Петербурга", несущий обобщенный лирический смысл, когда он "отделяется" от конкретного, фабульного или описательного содержания романа, не уничтожает это содержание, но сдвигает его именно в том направлении, какое соответствует эстетической природе и заданию романа, создает тайную дистанцию между изображаемым и осмысляющим сознанием, оно же - из "мира ценностей". Две воздействующие в организме романа силы - его конкретное содержание и смысловая потенция ритма - создают третью величину - текст в полноте его эстетического бытия. При этом предопределенное автором впечатление иллюзорности, мнимости конструируемой в "Петербурге" действительности, о котором пишет в своей книге М.М. Гиришман, создается не только всем содержанием романа, но отчасти, - о чем он также пишет, - и организацией ритма. Однако это впечатление и, прибавлю от себя, семантика ритма - не художественный недостаток произведения, а явление его литературного своеобразия. Изображение гибели обреченного на гибель мира, его "хозяев" и жертв, с помощью фантазмагорических образов, превращающих реальное в "мнимое" и с помощью ритма, закрепляющего этот процесс, мы должны признать, наряду с реалистическим изображением этих явлений, вполне правомерным⁸⁰.

Ритм и все мелодически-музыкальное звучание в "Петербурге" имеет и еще одно значение. Запевавшая в романе "музыкальная мысль" о призрачности, мнимости мира, идущего к гибели, оповещает не только о близком его конце, навевает не только страх уничтожения, но и смягчает этот страх, отнимает частицу реальности не только от явленного в романе мира, но также и

80

Сходные с этими мысли по поводу взглядов М.М. Гиришмана на ритм в "Петербурге" были высказаны П.А. Рудневым в рецензии на книгу этого исследователя. /"Вопросы литературы", 1983, № 8, стр. 220-221/.

от этого страха, от самого ожидания гибели. Музыкальный лиризм романа, семантика его ритма превращает его образы в призраки, окружает их дымкой иллюзии и просветляющей грусти, смывает жесткие очертания вещей, уводит сознание от суеты земной за пределы времени и пространства, в сферу созерцательного "все-познания" и покоя, умиротворяет. Поэтому можно утверждать, что лирическая ткань романа Белого, как и всякое глубинное явление "музыки" слова, катарсична, содержит в себе момент разрешения, очищения. Болезненно-невротические, зловещие и грозные образы "Петербурга", преломленные в его "музыкальной стихии", не изменяются в своей сущности, но, соприкасаясь с "музыкальной правдой", стоящей над ними, как бы увлажняются, теряют какую-то долю своей оскорбительной обособленности, остроты и резкости. Мы улавливаем здесь аналогию с тем оздоравливающим и очищающим действием музыки, которые хорошо знали древние греки - пифагорейцы, Гесиод, Пиндар и о котором Аристотель писал в своей "Политике" /VIII, 7, 5/ /в "Поэтике" - по-другому/, а древнеиндийский эстетик и философ Абхинавагупта - в своих ученых комментариях⁸¹.

Катарсическое действие, можно думать, проявляется и в языковой стилистике "Петербурга". Я имею в виду игровую стихию в языке романа, которая в некоторых пассажах превращает его текст в стилизацию. В сущности, языковая эстетическая система "Петербурга" построена на парадоксальном сочетании двух начал, сосуществующих на общем лирически окрашенном фоне. Одно из них - исключительно ярко выраженный интеллектуализм и, глубже,

81

См. примеч. на стр. 19. - О катарсическом значении поэзии и музыки Гете судил так: "Здесь благородное искусство поэзии могло лишиться раз обнаружить свои целительные свойства. Инстинктивно сливаясь с музыкой, оно исцеляет все душевные страдания тем, что мощно возбуждает их, вызывает их на поверхность и затем заставляет их исчезнуть в облегчающих болезненных ощущениях" /Гете. "Годы странствий Вильгельма Мейстера", II, 5/. Ср. у Белого: "на нас лежит обязанность очистить музыкой, вольной и плавной, Авгиевы конюшни психологии..." /1905/, "дух музыки опочил над хаосом" /1908/, "поток музыки, разрывающий ныне все формы искусства... смоем старый мир" /1908/ /"Арабески", стр. 93, 56/.

идеологизм /в фабуле, в переживаниях персонажей, в "авторском голосе"/, пронизанные трагически-мрачным сознанием. Другое начало - каламбурно-игровой, местами - "шутовской" стиль речи с ориентацией на гоголевское "веселое" общение с читателем. Белый в своей книге "Мастерство Гоголя" подробно характеризует зависимость стилистики "Петербурга" от прозы Гоголя и даже выводит ее из гоголевского стиля, подтверждая свои выводы многими примерами⁸². В романе Белого мы наблюдаем и гоголевское языковое балагурство, и иронически поданные высокопарности, и официозности, и столь же иронические просторечия, и обращения к читателю, и ритмообразующие игровые тавтологические словосочетания. Этот стиль, видоизменяясь, проникает и в те сферы романа, которые названы в нем "мозговой игрой". "Превращение стилистики бреда в сплошной каламбур, и обратно, - пишет Белый об этих явлениях, - плодит нарочито невнятицу, поданную на ходулях; это - гипербола, осуществленная в фабуле, комических рассуждений Гоголя, открывающих "Н"..."/"Нос"/⁸³. Вся эта стилистическая игра, охватывающая текст "Петербурга", его язык и отчасти его содержание, смещает контуры создаваемой в романе действительности, способствует превращению реального в осмысленную иллюзию. Но эта игра, направляемая от лица повествователя-автора, выявляет вместе с тем дистанцию, отделяющую "страшный мир" романа от "авторского сознания". Эта игра служит, таким образом, средством защиты от мрака и зла "страшного мира", в какой-то мере нейтрализует их и смирляет.

В заключение этого раздела нужно сказать еще об одной тенденции, которая легко различима в языке романа, очень существенна и функционально подобна тому, о чем говорилось выше. В авторской речи, обрамляющей и пронизывающей повествование романа, внимание читателя останавливает обилие слов с суффик-

⁸² Андрей Белый. "Мастерство Гоголя". М.-Л., 1934 /раздел "Гоголь и Белый"/.

⁸³ Там же, стр. 304.

сами уменьшительного значения. Исключительная щедрость Белого в использовании этой формы едва ли не заставляет по временам вспоминать речь героя "Бедных людей" Макара Девушкина, которая в целом, конечно, ничего общего не имеет с языком "Петербурга". В тексте романа постоянно звучат такие слова, как "денек", "дождик", "лужица", "сквознячок", "пароходик", "узелок", "огоньки", "огонечки", "фигурка", "старичек", "старушечка", "лоскуточек", "ручончка", "столик", "пиджачек", "крылышки", "матрасик", "одеяльце", "тазик", "водочка", "арбузик" и т.п. Иногда эта черта приобретает ироническую функцию, например, при характеристике Софьи Петровны Лихутиной, "ангела Пери" /"муфточка", "личико", "ножки", "ручки", "лобик"/, но основное общее ее назначение в романе - другое, связанное в конечном счете с гуманно-сентиментальным уклоном русского демократического реализма. Эти речевые формы вносят в "Петербург" - поэму о "страшном мире" - смягчение, "интимность", дух сострадания, гуманного снисхождения к людям и вещам.

В "страшном" открываются какие-то частицы нестрашного, заслуживающего милости, даже "доброе". Это - особый вид морально-эстетического "облегчения", "разрешения", вносящий в музыкальный катарсис романа дыхание "доброй музыки", - своеобразный оттенок, характерный именно для Белого и чуждый творчеству многих его современников - Брюсова, Сологуба, Блока. Стоит отметить, что это изобилие уменьшительных и ласкательных образований в полигенетическом романе Белого - явление, близкое русской народной поэтике, закрепленное в народных песнях, былинах или, скажем, в таких фольклоризированных произведениях, как поэма "Кому на Руси жить хорошо" /дороженька, ребяташки, полянушка и т.д./. Если язык сам по себе этичен, то факты языка, подобные указанным, "этичны" тем более. В этом парадоксальном и в целом, конечно, не характерном для романа совпадении элементов поэтики Белого и поэтики фольклора особенно поражает то, что Белый насаждал свои уменьшительные в тексте

"Петербурга" без прикрепления их к его стилизованным зонам.

4

В литературе о "Петербурге" большое внимание было уделено глубинной и демонстративной связи романа с русской классикой XIX века, с Пушкиным, Гоголем, Достоевским, Толстым, а также, наряду с ними, с Вл. Соловьевым. Справедливо писали о принципиальной "цитатности" романа Белого, о преломлении в нем влияния названных русских писателей, о принципиальном усвоении и развитии поставленных этими писателями тем, созданных ими идейных концепций и "идейных мифологем". Не посягая на эту большую проблему в целом, я коснусь здесь лишь одного ее аспекта - вопроса о катарсическом значении пушкинских цитат в тексте романа.

Как известно, все восемь глав "Петербурга" начинаются стихотворными эпиграфами из Пушкина: из "Медного Всадника" /два/, из связанного с ним "Езерского" /два/, из "Евгения Онегина" /один/, из "Бориса Годунова" /один/ и из двух лирических стихотворений. Важно, что автор эпиграфов - не Достоевский с его бурной конфликтностью и вздыбленностью, не Гоголь с его наплывающим двусмысленным бытом и остроиронической игрой слова, а именно Пушкин в сиянии своей прозрачной и трезвой мудрости и высокой простоты. Эпиграфы, взятые из произведений Достоевского и Гоголя, по содержанию и тональности как будто больше подошли бы в "Петербурге" к его "стилю" /Гоголь/ и мучительно-сложному "содержанию" /Достоевский/, были бы адекватней фактурному содержанию романа Белого, чем эпиграфы из Пушкина. Очевидно, Белому нужен был прежде всего светлый смысловой ореол имени и слова Пушкина, которые сами по себе имели гармонизирующее, "катарсическое" значение.

Но вопрос не только в ореоле имени и стиха Пушкина. Большинство пушкинских эпиграфов в "Петербурге", в той функции, которую они здесь имеют, сводят сложное к итоговой простоте, про-

светлящей и мудро очеловечивающей эту болезненную сложность. "Была ужасная пора... Печален будет мой рассказ" /эпиграф к гл. 1/, "Влеснет завтра луч денницы..." и далее о смерти /к гл. 5/, "На дай мне Бог сойти с ума" /к гл. 4/, "покоя сердце просит" /к гл. 7/, "Минувшее проходит прадр мною..." /к гл. 8/. Как будто - никакой новой информации, а вместе с тем проливается свет, который следует искать не на поверхности, а в глубинных недрах текста. "Пора", о которой рассказывается, действительно, - поверх всех других вполне точных ее определений, - "ужасная". /что бы ни говорили! - это вывод; "сойти с ума" - плохо, как бы ни поэтизировалось /и самим Бельм в прошлом/ "пророческое" и "шутовское" безумие; а косный и как будто действительно лишившийся человеческого содержания сенатор Аблеухов, думает по-человечески просто и грустно об ожидающей его в ближайшее время "гробнице", о "минувшем", и оказывается, у него есть сердце, которое "покоя просит". А в ряд с этими пушкинскими строками, в главе 3-й, где больше всего говорится об "элитарном", морально-изломанном философе-неокантианце Николае Аполлоновиче, находим еще один эпиграф, относящийся явно к нему: "Хоть малый он обыкновенный..." и пр. Не ироническая ли эта поправка, снижающая его "изысканный" образ, заслуженно лишаящая его какой-то частицы достоинства, - луч, наведенный на него сверху? Наконец, в 6-й главе эпиграф, направленный больше всего на Дудкина, но, разумеется, с меньшим упором и на других, на всех персонажей романа: "За ним повсюду Всадник Медный С тяжелым топотом скакал". О проясняющем смысл романа, его истину /по Белому/ всеобъемлющем значении этого эпиграфа говорить не приходится - оно, - поскольку его раскрывает текст, - для читателя ясно.

Особенно сложным представляется вопрос о приведенном уже пушкинском эпиграфе к 7-й главе /стихи эпиграфа слегка изменены Бельм/: "Устал я, друг, устал, покоя сердце просит. Летят за днями дни...". Глава эта переполнена содержанием. В ней говорится о метаниях Николая Аполлоновича, о его бурном объясне-

нии с Лихутиным, о сенаторе в домашней обстановке, о конце его чиновничьей карьеры, о последнем в жизни вечере Липпанченко, проведенном с женой, и его гибели. Во всем этом многообразном и разнородном содержании есть только одна тема, к которой можно прямо и непосредственно отнести пушкинский эпиграф: элегические переживания вынужденно уходящего со своего ответственного поста Аблеухова-старшего. Все остальное стоит совершенно вне мысли и эмоции эпиграфа. Очевидно, Белый пользуется им, чтобы внести в хаотический, почти "гиньольный" материал главы какой-то момент лирически умиротворяющей грусти, хотя и не покрывающий главу, но "музыкально", скорее диссонансно, соотносимый с ее содержанием и с парящим над текстом, "наблюдающим" сознанием автора. Чем резче проявилось здесь "насилие" эпиграфа над материалом, тем определеннее выражен смысл авторских намерений.

С лирической энергией "смягчающих", "гармонизирующих" пушкинских эпиграфов смыкается по своему эмоциональному содержанию действие многочисленных стихотворных цитат в тексте романа. Не все из этих цитат выполняют катарсическую функцию, но в некоторых из них эта функция выявлена вполне определенно. Стихи из Пушкина, о которых уже говорилось /"Пора, мой друг, пора..."/, служат не только эпиграфом к 7-й главе /2 строки/, но процитированы в более полном виде и в тексте этой главы /стр. 352/ - 4 стиха и рядом еще 4, то есть все стихотворение, а также в тексте главы 4-й /стр. 200/ - те же 4 строки. Во всех случаях эти стихи связаны с фигурой дряхлого, отживающего, но еще властного старца, "нетопыря", с лысым черепом и каменными глазами - Аполлона Аполлоновича. Мощная лирическая волна, исходящая от приведенных в романе стихов Пушкина, отнюдь не мешает читателю воспринимать всю зловещую суть этого дряхлого сановника-консерватора, одного из правителей старорежимной России. Но эта стихотворная цитата об усталости и грусти и ее лиризм, как уже сказано об эпиграфе, подкрепляет внимание читателя к прочерчен-

ной Белым человеческой стороне старого Аблеухова, к его печальным и лирически переживаемым раздумьям об уходящей и уже обременительной жизни. Так объективно-логическая оценка тяжелого образа сенатора в романе, сохраняющая свою силу, дополняется возникающим в самом образе мягким лирическим ореолом.

Более того. Образ старика Аблеухова, его душевное состояние освещается и другим лирическим лучом, опять-таки исходящим от Пушкина, но на этот раз от его стихотворения, посвященного лицейской годовщине, "Чем чаще празднует лицей". Белый берет из него восьмистрочную строфу, близкую по своей тональности к стихотворению "Пора, мой друг, пора". В ней - просветленное предчувствие смерти и мысль о покойном друге:

И, мнится, очередь за мной,
Зовет меня мой Дельви́г милый... /и т.д./

И эта строфа, то сжимаясь в два или в три стиха, то полностью, звучит в разных местах романа. Читатель встречает эти стихи и в 1-й главе /стр. 33/, и в главе 2-й, где одной строкой из них озаглавлен особый раздел /стр. 78/, а рядом /стр. 79/ процитировано все восьмистишие. Стихи эти введены также и в текст 7-й главы /стр. 344/. И, конечно, здесь и в описанном выше случае пушкинские строки предназначены не только к тому, чтобы лирически окрасить тему личной судьбы Аблеухова-старшего, нависающего над ним рока и старческой немощи, но и к тому, чтобы осветить роман в целом, внести в него просветляющий "музыкальный момент".

Но и этого мало. Старик-сенатор, с грустью переживая собственную судьбу, объединяет свое переживание - как уже было сказано - с мыслью о своем погибшем друге /прототип его друга - министр-реакционер В.К. Плева, но здесь этот превходящий факт не имеет значения: в романе это только "друг", оставленный без характеристики/. И в эту ситуацию Белый вносит чувство угрозы, нависшей над всей страной. Ему помогают и теперь строки из Пушкина, но уже из другого его стихотворения: "Была по-

ра: наш праздник молодой". Отсюда взяты стихи: "И нет его - и Русь оставил он", а также: "И над землей сошлись новы тучи". И опять-таки в соответствующих местах Белый повторяет эти стихи несколько раз /см. стр. 32,33,79,352/. Лирическое действие их уступает по своей энергии другим цитатам из Пушкина, но и оно не должно быть упущено из виду.

Отец и сын Аблеуховы, отношения которых, по мере развития романа, перерастают в предельно резкий конфликт, еще помнят в глубине души о своей кровной связи и о родственном тепле, соединявшем их. Это воспоминание реализуется не только в прямом описании их переживаний, но и в лейтмотивном, своего рода символическом шутилом стишке, который любящий когда-то отец сочинил для любимого когда-то сына:

Дурачок-простачок,
Коленка танцует:
Он надел колпачек,
На коне гарцует.

О роли этого домашне-непритязательного четверостишия можно судить хотя бы уже потому, что оно повторено в романе четыре раза - на страницах 120,121,224 и 330. Оно выступает как авторская проекция в прошлое героев, как воспоминание о "потерянном рае", о детской безмятежности, а для Николая Аполлоновича, мысль которого непрестанно бродила, муча его, вокруг плана отцеубийства, - вместе с тем и как голос совести /330/.

Лирическое, заражающее влияние в тексте романа этих уютно-домашних стишков сенатора, как и стихов Пушкина, конечно, выходит за пределы, определяемые их прямым, локальным назначением. Если можно говорить о музыкально-катарсическом поле действия или хотя бы о мерцаниях лирического ореола в "Петербурге", то и стишки о "дурачке-простачке" в сложной взаимосвязи смыслов романа, в контрапункте его музыкальных сил оставляют свой след.

Усиливая стиховыми цитатами лирические проекции двух главных, далеко не положительных персонажей своего романа, Бе-

ный тем же способом пользуется и в других случаях. Так, в непотребной обстановке вульгарного петербургского кабака, в этом "поганом месте", перед лицом рассеянной пошлейшей, пакистой компании, из жерла "дикой" граммофонной трубы раздаются бездонно-глубокие, сакральные /в восприятии Белого/ звуки романса М.И. Глинки на слова Н.В. Кукольника "Сомнение" /"Уймись, волнения страсти" /стр. 205/⁸⁴. Здесь - противопоставление звучащей высокой музыки /это - уже не просто стихи, а музыка в прямом и переносном смысле/ и окружающей безобразной обстановки. Но здесь может возникнуть и другая потенциальная мысль - о присутствии "света", хотя бы только призрачного, мелькающего, в том, что, казалось бы, с ним несовместимо.

Такое же соотношение полюсов еще более четко и определенно проступает в беглой зарисовке пьяного веселья, которое издали наблюдал Дудкин в дворницкой своего дома. Веселящиеся сабутыльники, участковый писец Воронков и живущий в подвале сапожник Бессмертный, поют проникновенно-покаянные духовные стихи:

Видю я, Господи, свою неправду:
Кривда меня в глаза обманула /стр. 300, 301/
и т.д.

Но едва ли не самым ярким примером в этом ряду последовательной демонстрации лирических излучений, нисходящих на "страшный мир", и в какой-то микромере затаенных в его недрах, служат сцены, завершающие жизнь Липпанченко. Этот персонаж - законченный негодяй и провокатор /характерная фонетическая семантика его фамилии: липкость, выразительно подчеркнутая двумя п/. Но и он, жалкие остатки его человеческой природы не чужды

⁸⁴ В примечании к этому месту /"Петербург", стр. 667/, указывается: "Слова этого романса - один из лейтмотивов четвертой симфонии Белого: ее третья часть называется "Волнения страсти", строки романса многократно цитируются в "симфонии", приобретая значение разлуки с вечностью и томления души по запредельному..." /примеч. С.С. Гречишкина, Л.К. Долгополова, А.В. Лаврова/. - Цитата из "Сомнения" повторяется в романе и на стр. 236.

какого-го подобия лирической потенции. В разделе романа "Лебединая песня", предшествующей описанию ужасной расправы над ним, рассказывается, как он в присутствии дружелюбно внимающей ему жены, аккомпанируя себе на скрипке, "приятным баском" поет "Разуверение" Глинки /"Не искушай меня без нужды" - стр. 382, 383/. Этот романс на текст Баратынского имел для Белого, как и "Сомнение", большое личное значение - недаром два его стиха послужили эпиграфом для сборника "Урна" /1909/. И в сцене с пением Липпанченко, как и с пением "Сомнения", текст романсов намечен лишь в нескольких словах, но их музыкальный образ, исключительно яркий и хорошо известный читателям, действует на них, даже без слов, всей мощью своего лиризма - катарсического. В том же разделе Белый пишет об этом: "И негодяи, ведь, имеют потребность пропеть себе лебединую песню /.../ Знал ли он, что поет? и - что такое играет? Почему ему грустно? Почему сжимается горло - до боли?... От звуков? Липпанченко этого не понимал, как не понимал он и нежных им извлекаемых звуков..." /стр. 383/.

Большое значение в романе имеет лирическая тема времени. Стиховые цитаты, о которых выше шла речь, своей тональностью явно соотносятся с этой темой. Время в "Петербурге" это - поток, уносящий в вечность быстротекущие и беспокойные события жизни, смиряющий в своем всепокоряющем, отрешенном и печальном движении тревогу и суету сегодняшнего дня /см. раздел "Кариатида", где говорится о каменном гиганте, нависающем над подъездом правительственного здания и являющим образ презрительно-равнодушного к человеческим судьбам времени, - /стр. 264-266; стр. 348-349/. Тема времени связывается в романе с подчеркнутым вниманием к старине /старинное оружие в доме Аблеуховых, скульптура, старинная архитектура/, к самому духу старины, невозвратному прошлому, подтверждаемому вкраплениями элементов языковой архаики. Я имею в виду, возвращаясь к сказанному выше, характерную для романа "Петербург" ироническо-игровую

стилизацию, имитирующую эстетические формы, которые в эпоху, о которой рассказывается в "Петербурге", уже вышли из обихода. Здесь следует говорить о подражании старинным, связанным с гоголевским стилем, риторическим пассажем в "Прологе" и о некоторых других местах и речевых оборотах романа.

Наиболее последовательно и ярко эта игровая стилизация сказывается в названиях глав "Петербурга". Эти названия, за исключением двух, в отличие от названий подглавок, имеют в основе одно и то же клише со словом "который", например "Глава первая, в которой рассказывается об одной достойной особе, ее умственных играх и эфемерности бытия". Такой тип названия глав в произведениях русской литературы XX века - редчайшее явление, которое мы встречаем, кроме "Петербурга", если не ошибаюсь, едва ли не в одной лишь стилизованной повести - в "Огненном Ангеле" Брюсова. Крупнейшие русские прозаики XIX столетия, за исключением Достоевского и Лескова, - Пушкин, Гоголь, Тургенев, Толстой, Гончаров, Щедрин, Чехов - обозначали главы своих художественных произведений почти исключительно цифрами. Достоевский и Лесков в ряде романов и повестей прибегали к названиям глав, чаще кратким и не стилизованным, но иногда и многословным /"Бесы", "Братья Карамазовы", "Вечный муж", романы Лескова "Обойденные", "Некуда" и др./. Главы с названиями мы находим у В.А.Соллогуба, Григоровича, Писемского, Панаева и др. Встречаются они и в русской художественной прозе XVIII века /характерны, например, иронически-игровые названия в "собрании повестей" М.Д. Чулкова "Пересмешник или славянские сказки"/.

Тяготение к называнию глав с большей настойчивостью, чем в русской литературе, проявляется в западноевропейской художественной прозе. Наиболее пространными, выработанными, закрепленными формами названий глав произведений или сборников циклизированных новелл пользовалась классическая ренессансная литература. Эти формы каноничны для "Дон-Кихота", "Гаргантюа и Пантагрюэля", "Гептамерона" Маргариты Наваррской, эпической

поэмы Камюэнса "Лузиады", барочного "Симплициссимуса" Гриммель-хаузена. В европейской литературе XVIII века и позже эта форма утверждается Лессажем, Свифтом, Вольтером, Смоллетом /"Перигрин Пикль"/, Голдсмитом /"Векфильдский священник"/. Пристрастие к многословным названиям глав мы находим у горячо любимого Белым Диккенса /они особенно длинны в "Пиквикском клубе"/, иногда у Теккерея, Гюго /чаще в краткой форме/, Гофмана, Жан-Поля Рихтера и часто у Жюль Верна и у многих авторов с динамической, авантюрной фабулой.

При этом в общем развитии европейской литературы, как и русской, отчетливо проступала тенденция к замене названий глав их цифровым обозначением или /реже/ к их сжатой формулировке /названия-аннотации не принимаю во внимание/. Именно с такой традицией мы встречаемся у Стендаля, Бальзака, Флобера, Мопассана, Ан. Франса. В тех же случаях, далеко не частных, когда сохраняются относительно длинные заглавия, они в новейшей литературе обычно воспринимаются как стилизованные, иронически ориентированные на старинные образцы.

Стилистика названий, которыми обозначил Белый главы "Петербурга", имеет именно такой характер. Это названия - явно и демонстративно стилизованные под старину, иронические, резко выделяющиеся на фоне художественной прозы XIX и XX века. Об эстетическом назначении этих названий у Белого мы можем судить лишь предположительно. Можно думать, что, расставляя эти игровые названия, Белый стремился к тому, чтобы в какой-то мере противопоставить в своем романе избытку темных хаотически-злых стихий сферу старинной шутки, долю нейтрализующей или преобразующей их забавы⁸⁵. Вместе с тем эта ориентация на "старинную стилистику" как бы ослабляет в содержании романа остроту переживаемой читателем злободневности, ведет его в мир "неопределенного времени", тянет его к тому, чтобы взглянуть на происходящее

⁸⁵ Ср. позднейшее суждение Белого о "Котике Летаеве" "Котик Летаев, - пишет Белый, - берет фразу /фазу? - Д.М./ преодоления древнего ужаса, может быть, Лемурии - в игру" /Андрей Белый. Почему я стал символистом..."/, стр. 9/.

почти как на прошедшее или полупрошедшее, притупляет "жало времени". Если эту черту романа, связанную со стилизованными зонами в его тексте, и трудно назвать явлением катарсического характера, то все же можно утверждать, что оттенок освобождающего действия искусства, присущий эстетической игре, здесь присутствует.

5

Лирическая стихия в "Петербурге" пронизывает весь его состав, его пейзажи, описание интерьеров, сюжетные ситуации, смешивается с переживаниями персонажей. Но в текст романа, согласно гоголевской традиции, вводятся "дополнительно" лирические отступления, "монологи", ведомые от лица автора, в которых эта стихия достигает наибольшей концентрации. Таких отступлений много. Среди них есть большие по размерам /в полстраницы или в целую страницу/ и совсем краткие авторские вкрапления, своего рода реплики. Границы этих отступлений не всегда можно определить - авторские лирические пассажи часто сливаются с соседним описательным или повествовательным текстом. И все же большинство из них может быть так или иначе выделено.

Во многих из них лирически развивается "гражданская", "историческая" тема в той специфической форме, в которой она преобладает у Белого /"О, русские люди, русские люди", стр. 28/, сигналы тревоги, ассоциированной с заунывным звуком "у", звуком взбужденной России 1905 года, воющего пространства, пригородных пустырей, полей, лесов /стр. 77, 98, 114, 324/.

Такова же упомянутая выше введенная как отступление тема времени, которое символизируется фигурой каменного бородача, украшающего фасад многоколонного сановного Учреждения и наблюдающего с "грустной тысячелетней усмешкой" /стр. 348/ жизненные перемены и суету беспокойного мира /стр. 264-265, 446/. Таково громко звучащее пророческое отступление о Медном Всаднике и будущем России, которую ожидает и новая трагическая Калка, и новое победоносное Куликово Поле /стр. 99; метаисторичес-

кий вариант этого пророчества - на стр. 319/. Врезается в сознание читателя и лирическое отступление о Петербурге: о Невском проспекте /стр. 49/ и о Неве с ее зеленой водой, "кишащей бациллами", которая - вспоминает автор - в одну роковую ночь, в минуту отчаянья едва не стала его могилой /"Петербург, Петербург!.." - стр. 55-56; кратко повторяется на стр. 214/.

К отступлениям в романе Белого относятся и фрагменты, содержащие иронически-игровые обращения автора к читателю - его разговор о своем писании и позиции в романе, близкий по форме к так называемому "обнажению приема". Такого рода "обращенные тексты" иногда лишены лирической окраски /в разделе "Наша роль", стр. 36-37, или в ироническом обращении к "достойному читателю", стр. 225/, но, как правило, большая их часть звучит лирически. Катарсический характер этого лиризма, как и всякого лиризма, очевиден.

Исключительное значение имеет в романе пейзаж. Я говорю не о созданном Белым образе города в целом, в его материальном, социальном и духовном содержании, - образе, рождающемся из всего текста произведения. Речь идет о пейзажах в прямом ограниченном смысле, объединяющих эмпирически воспринимаемые реалии города и связанной с городом природы, которая сочетается с ним в органическое единство.

В наплывах пейзажных описаний сосредоточиваются едва ли не самые мощные силы романа. Белый находит в пейзажах основные его лейтмотивы. Он распределяет пейзажные фрагменты последовательно и ритмично на всем протяжении повествования. По своему общему содержанию и колориту в его петербургских пейзажах развиваются и обновляются традиции Пушкина, Гоголя, Некрасова, Достоевского. Возникает картина осеннего, октябрьского, дождливого, ветреного, промозглого Петербурга с "ядовитой гарью", сажей, гнилью, с гриппами, заползающими под воротник, с бесконечностью "ужасных проспектов" /стр. 55/, по которым ползет людская многоножка. Ко всему этому присоединяются особые общепринятые приметы Петербурга: хмурая, зеленоватая Нева, извая-

ние Медного Всадника, Исакий, заневские фабричные трубы, "плаксивые просторы" и небо с редкими просветами и еще более редким солнечным блеском. Все это, особенно живописание неба, пронизано метафорами, тяготеющими к мифологизации. Говорится, например, о ночи, которая "бросала грустно янтарные очи в туман" /стр. 54/, и о том, что "горестно простирали по небу клочкастые руки какие-то смутные очертания" /стр. 54/, что "какое-то фосфорическое пятно и туманно и бешено проносилось по небу" /стр. 122; обе эти метафоры-мифологемы повторяются/, и о том, что "там, где днем перекинут Троицкий Мост, притуманились гнезда огромные бриллиантов над разблеставшимся роем кольчатых световых змей" /стр. 122/.

И этот пейзажный фон безостановочно вибрирует и движется. Оставаясь в основном таким, каким он здесь охарактеризован, он вместе с тем в каждом своем зренье меняется в зависимости от места, времени, дня, погоды и, в конечном счете, - душевной ситуации. И эти изменения происходят не только в переходах от одного пейзажного фрагмента к другому, но и в границах каждого из них. Внутри каждого фрагмента развивается борьба, которая приводит к различным пейзажным "развязкам" или к преобладанию тех или других борющихся сил. Полем этой борьбы является прежде всего небо, тучи, вода, их освещение, а ее проявлением - поединки света и тьмы и вытеснение одних красок и форм другими. Уместно было бы сказать, что у Белого в "Петербурге" - своего рода "душевно-духовная метеорология", противоборство Ормузда и Аримана в их световой и метеорологической проекции. Если бы можно было представить Тернера или Рериха урбанистами, то, по-видимому, небесная трагичность их пейзажей в чем-то напоминала бы драматизированное небо "Петербурга". Эти злые, колдовские мраки и брезжущие просветы и вся эта трагическая борьба в небе, плывущем над Петербургом Белого, - одно из самых наглядных и представимых отражений того духовно-лирического действия, которое охватывает все содержание этого романа.

Драматическое столкновение сил в пейзажах Белого начинается с того, что их хмурый фон пронизывают ритмизированные волны лиризма, превращая хмурое в лирически-хмурое, то есть, при всей световой приглушенности целого, эмоционально их очищая.

И нередко это не только "нейтральный" лиризм, но лиризм, связанный с "добрыми", предметно выраженными эмоциями. "Надо /.../ заметить, - писала в своей газетной статье о "Петербурге" Мариэтта Шагинян, - что москвич Андрей Белый сумел почувствовать в Петербурге начало, ускользнувшее от внимания коренных петербуржцев, начало доброе; он увидел розовые петербургские зори, тогда как до него мы знали только о зорях белых или о кровавых закатах..."⁸⁶

Этот фон углубляется и доводится до высокого уровня сближения его эмпирической основы с представлениями о необъятности, бескрайности. Не случайно Белый говорит о "бесконечности" петербургских проспектов или о том, что "бредя от подъезда к подъезду, переживаешь века" /стр. 55/. Здесь - освобождения из замкнутого пространства. При этом описательный пейзаж переводится в повествовательный, в своего рода "пейзажный сюжет". Образность, строящая этот сюжет, сложна, многозначна и, конечно, не может быть полностью определена столкновением "света и тьмы", но в конечном счете - в своем драматическом аспекте - определяется именно так, как борьба Ормузда и Аримана, о которой уже упоминалось⁸⁶. Крайними смысловыми точками, духовными полюсами, средоточиями этого "действия" являются в пейзаже "Петербурга" два возникающих в небе образа: "фосфорическое пятно" и "легчайшие пламена".

⁸⁶ М. Шагинян. "Петербург" Андрея Белого. "Приазовский край", 1914, 20 июля. /Ростов-на-Дону/.

⁸⁷ Гете в своей теории цветов, которую глубоко ценил Белый, сводит существующие в спектре цвета к явлениям света и темноты. Возможно, что переживание цветов Белым складывалось по той же схеме.

О "фосфорическом пятне", бешено пролетающем в тучах, или о "пятне горящего фосфора" /стр. 100/, а также о фосфорическом свечении земных предметов и даже о "фосфорическом мире" /стр. 383/ Белый упоминает в романе не менее 20 раз. Так, мы читаем о "фосфорическом пятне" на страницах /помимо упомянуты/ 53, 55, 122, 214 и о фосфорических явлениях /в ряде случаев с близко стоящими повторами/ - на страницах 215, 305, 380, 383. С "фосфорическим пятном" объединяются или взаимодействуют небесные мраки, подобие оседающего сверху пепла, темные, уносимые ветром, угрожающие облака.

Фосфорический огонь - искусственный, противоприродный, демонический, inferнальный. Об этом свидетельствует, между прочим, исключительная агрессивность "фосфорического пятна" в небесных столкновениях и ошибках. В ореоле фосфорического мерцания представлена в романе двусмысленная, но отнюдь не добрая и не светлая, но скорее подымающаяся в область внеэтических решений роковая фигура Медного Всадника. Пределом в развитии оценок Петербурга как inferнального явления служит его сравнение с Гееной, "геенским пеклом", со смесью "из крови и грязи" /стр. 49/.

Всем этим владениям Аримана в петербургском пейзаже противопоставляется мир светлых отблесков, играющего, живого света и многоцветья в небе и на воде.

В своем изображении просветленных видений природы Белый, в духе модернистской традиции, с исключительной настойчивостью прибегает к образам драгоценных камней и подобных им самоцветов - рубинов, аметистов, бирюзы, яхонтов, изумрудов. В поэтике Белого этот ряд был закреплен еще сборником "Золото в лазури", где он выделялся как один из основных видов "сакральной символики". В пейзажах романа мы встречаем и "бриллиантовые гнезда" и "янтарные очи" /стр. 54/ и близкие к ним образы, расцвечивающие изображение невиских водных просторов. Эта образность в тексте "Петербурга" достигает иногда исключительной концентрации, едва ли не опасной в эстетическом отношении. Таково, например, пронизанное этими образами описание Невы: "Выше шли неизмеримость розовой ряби; еще выше мягко, так не-

давно белые облачка /теперь розовые/ будто мелкие вдавлины перебитого перламутра пропадали во всем бирюзовом; это все бирюзовое равномерно лилось меж осколков розовых перламутров: скоро перламутринки, утопая в высь, будто отходя в океанскую глубину, - в бирюзе погасят нежнейшие отсветы: хлынет всюду темная синь,⁶ синевато-зеленая глубина: на дома, на граниты, на воду" /стр. 116/. Но, конечно, к символике драгоценных камней "доброе начало" в пейзажах "Петербурга" не сводится. Перед читателем предстают и "наливающиеся силой и бросающиеся из тьмы" "огоньки, огонечки" /стр. 150/, и "звук органного гласа" /стр. 145/, подымающегося в вихрях осенних листьев Летнего сада, и подобные "позитивные образы".

Однако кульминацию кратковременного торжества светлых сил в пейзажах "Петербурга" выражает образная формула "легчайшие пламена". Это - такой же лейтмотивный образ "духовной метеорологии" романа, как и "фосфорическое пятно", но с обратным знаком. О "легчайших пламенах" в сияющем небе сказано на страницах 147, 149, 198, 201. И почти во всех этих случаях образ "легчайшие пламена" совпадает с редкими, но очень выразительными и отчетливыми в музыкальном чертеже романа просветами в судьбе героев. Достаточно сказать, что один из таких особенно ярких просветов, имеющих в романе мистериальное значение - примирение супругов Лихутиных, - венчается именно этим небесным световым торжеством "легчайшего пламени". "Бритая голова /Лихутина. - Д.М./ рассмеялась так счастливо, - говорится в романе, - кто же мог теперь не смеяться, когда в небе смеялись такие легчайшие пламена?" /стр. 198/.

Не случайно это место и близкие к нему выявления подобной просветляющей "пейзажной магии" были выделены и обобщены в названной уже статье Мариэтты Шагинян: Вот когда, - пишет она, - плывут над Петербургом "розовые зори", счастливые зори освобождения от мук и обетованья добра. Как будто с космическими улыбками неба расколдовывается весь Петербург и добрые ангелы ходят по улицам, сея добро во всех сердцах..."

В приведенном выше примере /стр. 198/ "пейзажное", "при-

родное" просветление соединяется с просветлением, совершившимся в человеческом мире. Это один из самых высоких катарсических подъемов в "Петербурге". Но, наряду с ним, необходимо отметить и другой столь же высокий взлет в тексте романа, близкий в этом смысле к тому, о котором только что шла речь /соединение "природного" и "человеческого"/. Об этом рассказано в разделе "Журавли" /гл. 7/. В нем говорится о душевных терзаниях Николая Аполлоновича, о его тоске по самообновлению, и это связано с лирическим впечатлением от летящей над городом стаи журавлей. К этому эпизоду я еще вернусь /см. ниже стр. 112-113/.

Но просветления, выраженные с такой определенностью, - редкое явление в символическом фоне романа Белого. Как уже было отмечено, борьба светлых и темных сил в пейзажах "Петербурга" чаще всего кончается поражением света. Так, в разделе "Бегство" /глава 2-я/, казалось бы, небо просветляется, inferнальное "пятно горящего фосфора" превращается в обыкновенный месяц, "двусмысленное судно" на Неве /Летучий Голландец?/ "обернулось простой рыболовной шхуной", "все стало ясно". И вдруг та же картина на том же месте резко изменилась. "Снова бешено понеслись облака клочковатые руки: понеслись туманные пряди все каких-то ведьмовских кос; и двусмысленно замаячило среди них пятно горящее фосфора..." /стр. 100/.

Эта динамика процесса наступающей ночи дана и в разделе "Благороден, строен, бледен" /гл. 3/. Образ вечернего благолепия/это место уже приводилось в цитате/ поднят здесь почти до катарсического уровня. Но эта небесная идиллия мягко перебивается сигналом о неблагополучии: "и заката не будет". Такое же снижающее движение заметно и в описании Летнего сада с его "зодотым лесным шопотом" и "осенним багрецом", на которые опускающе дышит "ядовитый октябрь" /стр. 75, 77/.

6

Коснувшись вопроса о лиризме, ритме и пейзаже романа Белого - тех компонентов, которые образуют его "фон", - следует об-

ратиться в связи с поставленной здесь основной темой к некоторым общим аспектам его содержания, организованного в сюжет⁸⁸.

Особенно важным представляется уяснение вопроса об отношении Белого к будущему.

"Петербург" Белого - роман о кризисе, об агрессивной бездуховности, нигилизме /по Белому - "панмонголизме"/ и смуте, охвативших Россию, в особенности верхние слои русского общества. Если определить идейную суть "Петербурга" в формулах Достоевского, можно было бы сказать, что Белый показывает в лице основных своих персонажей бесов XX века /провокатор Липпанченко и его подручный, сыщик Морковин/, зараженных "бесовщиной" /оба Аблеухова, Дудкин/ и затронутых ею /Софья Петровна Лихутина/. Некоторые критики близки к тому, чтобы присоединить к отрицательным персонажам и императора Петра, Медного Всадника, символически персонифицирующего Петербург и возносящегося над ним⁸⁹.

Такую трактовку отношения к Петру в романе Белого нельзя считать вполне правильной. Конечно, Белый не мог бы согласиться с Вл. Соловьевым, который, в отличие от славянофилов, горячо сочувствовал "делу Петра" и дальнейшему развитию этого дела, признавая миссию Петра по сути христианской⁹⁰. Но Белый не вносит Петра в сонм "бесов", не делает его их вождем. Не случайно Петр наделен в романе, в отличие от "бесов", носителей одностороннего, "прямолинейного" зла, двусмысленным выражением

⁸⁸ Вопрос о языке романа, его составе и организации в этой работе не рассматривается. Этот существенный вопрос еще не развернут в литературе о Белом и ждет своего исследования.

⁸⁹ Иванов-Разумник склоняется к тому, чтобы признать отношение автора "Петербурга" к Медному Всаднику отрицательным /"Вершины", стр. 139-140/. Приблизительно такого же мнения придерживается и Л.К. Долгополов в своей статье "Роман А. Белого "Петербург" и философско-исторические идеи Достоевского" /сб. "Достоевский. Статьи и материалы", вып. 2, Л., 1976, стр. 219/.

⁹⁰ Вл. Соловьев. Несколько слов в защиту Петра Великого. Собр. соч., т. V, СПб., 1902, стр. 160.

лица и такой же улыбкой /стр. 99 и 214/. Не случайно Медный Всадник назван "великим" /стр. 99/. Тайна Всадника и его стремительного движения не вскрывается в романе, направленность этого движения остается загадкой для автора и читателя. Лишь в одном, хотя и очень знаменательном месте "Петербурга" /стр. 99/ Белый высказывает свою надежду на то, что символический Всадник, а значит - в проекции мысли Белого - и Россия не остановится в своем беге, не вернется вспять, и путь Всадника, какие бы сомнения он ни вызывал, должен привести к каким-то неотвратимым и вместе с тем желательным, апокалиптически осмысленным катаклизмам.

Из текста романа с полной определенностью можно вывести лишь то, что Всадник - олицетворение рока, воли и возмездия /"я гублю без возврата"/, и это возмездие, как оно ни ужасно, не лишено в этической логике "Петербурга" высшего значения.

Однако мысль о безвыходно-пессимистическом, "тупиковом" характере романа Белого опровергается далеко не одним лишь сошедшим и совершающимся справедливым возмездием, которое было в нем продемонстрировано и объектом которого был не только Липпанченко, но и другие, чуть ли не все персонажи и отчасти сам город-миф, о котором рассказывается. В литературе о "Петербурге" давно обращалось внимание на две введенные в его текст декларативные вставки с лирическим пророчеством о светлом преображении России и человечества. Конечно, возникновение в творческом сознании Белого этой веры в будущее было бы нельзя допустить, если встать на точку зрения некоторых исследователей, которые считают, что в "Петербурге" господствует признание кругового характера мирового движения, дурной бесконечности истории⁹¹. В самом деле, учение о круговороте, о повто-

⁹¹ См. статью Л.К. Долгополова "Творческая история и историко-литературное значение романа А. Белого "Петербург" /"Петербург", стр. 532, 603, 604, 606/.

реимости явлений имело в мировоззрении Белого огромное значение, - вообще и в его "Петербурге". Эта концепция не только страшила его /в эмпирическом плане/, но и привлекала в плане умопостигаемом, как возвращение к "космическому детству", к "милрой вечности" /на этой мысли построена его "Третья симфония"/. По своей внутренней изначальной сути главные герои романа, Аблеуховы, являются, по Белому, повторением древних, порожденных "туранским", азиатским Востоком полумифологических архетипов, а "дело Петра" искаженно повторяется в истории России начала XX века и в сознании людей того времени. Белый, как автор первопечатной, "сириновской" редакции романа, не верил в скорое обновление России и ожидал, что ей предстоит пройти в будущем путь неизбежных исторических повторений: Цусиму, "новую Калку", Куликово поле /2-я глава, раздел "Бегство", стр. 99/. Может показаться, что безысходность дурной бесконечности действительно господствует в представлениях Белого как автора романа.

Но это не совсем так и даже просто не так.

Эпитет новая, присоединенный к слову "Калка", поставлен Белым не случайно. Контекст цитаты показывает, что этот эпитет в такой же мере можно было бы отнести и к Цусиме и к Полю Куликову. Белый имеет здесь в виду не тавтологическое, а обновленное повторение. У Белого, как и у Блока, хотя и с меньшей определенностью, мысль о "законе повторяемости" в индивидуальной жизни и в истории совмещалась с мечтой о преодолении этого закона, с верой в возможность грядущей победы светлого, гармонического начала⁹². В экстатической концовке авторского проро-

⁹² Об отношении Блока к мысли о "вечном возвращении" - в моей книге "Поэзия и проза Ал. Блока". Л., 1981, стр. 88 и др. - Концепции повторяемости и прогрессивной эволюции Белый в своих теоретических высказываниях пытается примирить в "законе спирального развития", поскольку в объемной спирали движение вперед и повторение /витков/ совмещаются /см. письмо Белого к Блоку от 6 января 1903 г., симфонию "Возврат", ч. II, XIX/, статью "Круговое движение" в "Трудах и днях", 1912, № 3-4/.

чества, о котором говорилось /"Бегство"/, преобладает не тема повторяемости или тупика, а мотив надежды:

"Куликово Поле, я жду тебя!

Воссияет в тот день и последнее Солнце над моею родной землей. Если, Солнце, ты не взойдешь, то, о, Солнце, под монгольской тяжелой пятой опустятся европейские берега, и над этими берегами закурчавится пена; земнородные существа вновь опустятся ко дну океанов - в прародинные, в давно забытые хаосы...

Встань, о, Солнце!" /курсив мой. - Д.М./

Л.К. Долгополов в названной выше статье 1976 года приводит по рукописи "Петербурга" зачеркнутую Белым последнюю поясняющую часть первой фразы этого абзаца. В восстановленном виде эта фраза читается так: "Воссияет в тот день и последнее Солнце над моею родною землей: то господь наш, Христос"⁹³. Л.К. Долгополов, вероятно, прав, предполагая, что Белого побудило исключить последнюю часть этой фразы желание избежать прямого обнажения ее смысла, быть слишком прямолинейным, и Долгополов вполне справедливо связывает ее с другими концепционными моментами романа /там же/. Продолжая его мысль, можно было бы вспомнить очень весомую концовку 2-й главы. Эта глава заканчивается восклицанием "человека из народа", Степки, который цитатно повторяет Апокалипсис: "Ея, гряди, Господи Иисусе!" /стр. 105/.

Это апокалиптическое восклицание не устраняет, а оформляет в фрагменте, о котором шла речь /стр. 99/, сосредоточенную в нем мысль о России, о ее судьбе. Белый пророчествует здесь о преображении России, которое выразится в торжестве русских национальных начал, символически представленных именами таких старых русских городов, как Нижний, Владимир и Углич /стр.99/. Белый называет это "преображение" "прыжком над историей"; но этот прыжок, как видно из того же фрагмента, не вовсе оторван от исторических, национальных возможностей /не случайно в

⁹³ Л.К. Долгополов, стр. 223.

тексте названы реальные русские города/. Кроме того - и это еще более очевидно - "возврат" к исконно русскому духу /Нижний, Владимир, Углич/, как и проигрывание событий русской истории, разумеется, не могли представляться Белому как повторение в буквальном смысле. Белый думал, конечно, не о восстановлении старой России, не о ее исторически немыслимом повторении, а о том, чтобы ее духом исполнилось новое содержание и новые формы. В основе его мысли лежала не схема круга, а схема спирали.

Второй фрагмент, связанный с первым, - пророчество в разделе "Журавли" /гл. 7-я/. Это место непосредственно следует за описанием полуреальной встречи Николая Аполлоновича с прохожим в картузе, таинственным незнакомцем, "печальным и длинным", оказавшимся, как вскоре убедился Аблеухов, Сергеем Сергеевичем Лихутиним. Здесь говорится уже не о преображении России, а всего человечества, преображении, которое произойдет "через час, через год, через пять, а, пожалуй, и более - через сто, через тысячу лет", но все же произойдет.

"Но настанет день.

Изменится во мгновение ока все это. И все незнакомцы прохожие, - те, которые друг перед другом прошли /где-нибудь в закоулке/ в минуту смертельной опасности, те, которые о невыразимом том миге сказали невыразимыми взорами и потом отошли в необъятность - все, все они встретятся!

Этой радости встречи у них не отнимет никто". /стр. 319/.

Историческое здесь вытеснено апокалиптическим, и будущее становится близким к представлению о "Царствии Божием", которое, впрочем, нередко объединялось - и в литературе, и в народном сознании - с комплексом секуляротивных утопических надежд⁹⁴.

Конечно, такие пророчества, направленные к истории или к "сверхистории", и все, что в романе с ними связано, имеют ка-

⁹⁴ Об этом - в моей книге "Поэзия и проза Ал. Блока". Л., 1981, стр. 131-132.

тарсическое значение. Это - катарсический знак, сопровождающий мысль о будущем человечества.

Глубочайший смысл указанных "пророческих" фрагментов в поэтическом мире "Петербурга" выявляется не только текстом и подтекстом, но и высказываниями Белого, параллельными его работе над этим романом. К академическому изданию "Петербурга" приложены исключительно важные письма Белого, которые эти высказывания в себе содержат. Из писем видно, что Белого тяготило то, что он называл "сплинным" характером "Петербурга" /от слова "сплин"/ - его обращенность прежде всего к отрицательным явлениям /стр. 519/. В этих письмах /Э.К. Метнеру и Р.В. Иванову/ отражено также настойчивое желание Белого /оно не было осуществлено/ завершить свою дилогию "Серебряный Голубь" и "Петербург" - третьим романом, "Невидимый град", построенным на положительном содержании, на утверждении /стр. 516-520/. Стоит добавить, что мысль о творческой реализации символической идеи, соответствующей заглавию этого нового романа, представлялась Белому еще до создания "Петербурга" заданием всей современной русской литературы и не случайно связывалась с Львом Толстым. "С ним /Л. Толстым. - Д.М./ русская литература пошла к Новому граду, ей увиденному", писал Белый в 1911 году⁹⁵. В этом символе, по Белому, "сплошное "да"", "положительное сredo", то, "во имя чего" /стр. 519/, единство "стихий" и сознания - "жизнь подлинная" /стр. 516/, соединение того лучшего, что создано Востоком и Западом, "рождение Христова Импульса в душе" /стр. 520/. И этот синтез мыслится Белым на почве национально русской - "... Только подчеркивая и углубляя национальные черты, - пишет он, - мы земно подходим к небесному"⁹⁶. И в последнем абзаце "Трагедии творчества": "Не Петербург, не Москва - Россия; Россия и не Скотопригоньевск, не городок Передоно-

⁹⁵ Андрея Белого. Трагедия творчества /Достоевский и Толстой/, М., 1911, стр. 9.

⁹⁶ Там же, стр. 26. Приведенная фраза в экземпляре, принадлежащем Блоку, была им подчеркнута /Библиотека Блока. ИРЛИ/.

ва, Россия - не городок Окуров. Россия - это Астапово, окруженное пространствами; и эти пространства - не лихие пространства: это ясные, как день Божий, лучезарные поляны"⁹⁷.

"Пророческие фрагменты" "Петербурга", о которых шла речь, по сути и являются предвосхищением духа этого задуманного, но так и не созданного произведения о "Новом Граде".

Но "световым центром" романа, тем, в чем Белый, бесспорно, видел его духовное средоточие, был образ "печального и длинного". С этим знаменательным образом связано помышление Белого о Христе.

Белый не был религиозным ортодоксом и к церковному, профессиональному мировоззрению относился свободно и независимо⁹⁸. Но почитание Христа, признание его высочайшего значения в сфере догматических религиозных ценностей проходит через всю его жизнь. В этом заключается одно из глубоких отличий его от Блока, который много думал о Христе, но относился к нему неровно - то чуждался и даже отталкивался от него /"не чувствую Христа"/, то принимал как всечеловеческую меру вещей /"Двенадцать"/. Белый всегда был предан идее Христа, но представления о нем у него менялись, отражая различные этапы духовной эволюции поэта. Даже основной "соловьевский" символ "София", объединявший младших символистов, мыслился Белым, в отличие от Блока, с привлечением "концепции Христа". Если Она вне Христа и если я в Ней и "к" Ней не с Христовым Импульсом, - писал Белый, ретроспективно восстанавливая свое мировоззрение в комментариях к письмам Блока, - то - случится "Гаврилиада", как только она изменит Облик; а она неизменно, как София вне Христа, ввергается в хаос⁹⁹. Одним из самых существенных периодов в развитии темы

⁹⁷ Там же, стр. 65. - Астапово - железнодорожная станция, где умер Л. Толстой.

⁹⁸ "...Религиозный догматизм, - писал Белый... - не в состоянии осветить и примирить многообразную сложность путей культуры" /А. Белый. "Орфей" - "Труды и дни", 1912, № 1, стр. 63/.

⁹⁹ Андрей Белый. Комментарии к переписке Блока /1926 г./, "Cahiers du monde russe et soviétique, 1-2, volume XV. Janvier-Juin, 1974, Paris, p. 96.

Христа /главным образом в эсхатологическом аспекте/ было время раннего творческого становления Белого. Тогда формировался сборник "Золото в лазури", в частности, и особенно насыщенный темой Христа отдел этого сборника "Багряница в терниях" /ср. статью Белого 1903 года "Священные цвета"/. Тема эта почти совсем не звучит в "Пепле" и в "Урне", но интенсивно развивается в "Четвертой симфонии" и в поздние годы - отражает и преломляет в себе поворот Белого к антропософии /отсюда - и образ "космического Христа" в поэме "Христос воскрес", прославляющий Октябрьскую революцию/.

В "Петербурге" образ Христа /"печальный и длинный", "белое домино"/ не повторяет аналогичных образов в предшествующем и последующем творчестве Белого, но, конечно, тесно связан с ними духовно. Образ Христа появляется лишь во второй половине романа - в главах 4-й, 6-й и 7-й.

"Печальный и длинный" - это постоянные эпитеты, опознавательная формула, которая служит ядром образа и сопровождает его при его появлениях. Знаменательно здесь сочетание этой пары эпитетов. "Печальный" - приложимо к человеческим образам всех иерархий, в том числе самых высоких. "Длинный" - не привычно для определения "возвышенных образов" и подходит, в плане обычного словоупотребления, к персонажам вполне "заземленным", внося в их характеристику долю иронии /"длинной", почти "долговязой" мыслится, например, фигура Дон-Кихота, который вместе с тем именуется "рыцарем печального образа"/. Соединение обоих эпитетов /оно необычно и парадоксально/, прежде всего, вносит в восприятие образа ощущение странности, подымая того, к кому оно относится, над рядом обыденности. Но эпитет "длинный", помимо других содержательных атрибутов образа, мешает "печальному и длинному" полностью выйти за пределы мира реальностей, как бы останавливает его на границе пространственного объективного мира. Таким двумерным и является в романе этот полупризрак-получеловек. В нем переплетаются мистериальные и слегка намеченные жизненные черты.

"Печальный и длинный" назван в романе "милым" /стр. 172/, "прекрасным и ласковым" /стр. 173/, "неведомым другом" /стр. 285/. Он не победоносен и не обладает внешней, материальной властью, но полон просветляющего людей, которые с ним встречаются, обаяния, и печален, потому что печален мир. Он молчит и требует молчания: прикладывает палец к губам. Видящие его слышат слова, которые он изредка произносит, но которые не звучат, а "как бы звучат", исходя из сферы "необъятного" /стр. 317/ и "невыразимого" /стр. 172, 252, 286, 318/, наполняющей и окружающей его образ. " - Вы все отрекаетесь от меня: я за всеми вами хожу. Отрекаетесь, а потом призываете..." - повторяет он при встречах с людьми /стр. 173, 317/. У него "невыразимый всевидящий взор" /стр. 286/, "деревянная рука" /стр. 172/, "костенеющие пальцы" /о них - особенно настойчиво/. От его чела "грустно струится" "светлый свет золотой" /стр. 285/, кисти рук напоминают лилии /стр. 173/, а борода - "будто связка спелых колосьев" /стр. 172/. В доме Цукатовых он появляется в белом домино, но, уходя оттуда, надевает "рваное пальтецо" /стр. 173/. Однако эти бегло намеченные бытовые признаки лишь относительно связывают "незнакомца" /так он назван в романе/ с миром реальности, и он законно получает наименование среднего рода: "неизвестное очертание" и "дивное очертание" /стр. 173/. А когда он стоял, - рассказывается в романе, - начинало казаться, что "под маскою /маскарадной, которая на нем была надетая. - Д.М./ кто-то крепнет, безмерно-огромный". /стр. 173/¹⁰⁰

Авторы примечаний к академическому изданию "Петербурга" /С.С. Гречишкин, Л.К. Долгополов, А.В. Лавров/ считают, что сравнению бороды "печального" со "связкой спелых колосьев" предшествовал образ из стихотворения Блока "Вот он - Христос в цепях и розах" /"светлый, немного грустный - за ним восхо-

¹⁰⁰

См. замечание Блока в письме Ю.П. Анненкову от 12 августа 1918 года, в котором Блок поясняет гадательной аналогией свое восприятие образа Христа в "Двенадцати": "когда флаг бьется под ветром /.../, то под ним мыслится кто-то огромный" /Собр. соч., т. VIII, стр. 514/.

дит хлебный злак"/, тогда как деревянная рука этого персонажа восходит к католическим деревянным скульптурам Христа /стр. 665-666/¹⁰¹.

Возникает также мысль о связи фигуры "печального и длинного" с антропософским представлением о Христе /начало увлечения Белого Штейнером и его проповедью относится именно ко времени работы его над "Петербургом"/. Однако этот сложный вопрос вряд ли можно решить положительно. Стоит заметить, что в ранней, так называемой "журнальной редакции" "Петербурга" было приведено в форме цитаты письмо некоего неизвестного теософа, где говорилось в терминах Штейнера о предстоящем в скором времени "эфирном явлении Христа"¹⁰². Пророчества, вложенные в это письмо, были несомненно близки мыслям самого Белого. Но приведенную фразу Белый не ввел в письмо, вошедшее в основной "сиринковский" текст романа. Содержание ее и вообще не имеет прямой связи с образом "печального и длинного". Можно прибавить к этому, что Белый в книге "Почему я стал символистом...", признавая большое влияние антропософии в тематике "Петербурга"¹⁰³, по-видимому, преувеличивал это влияние. По крайней мере, на следующей странице этой книги он сообщал, что "антропософией навеянные /в его романе. - Д.М./ темы не встречали отклика среди антропософов; перевод "Петербурга" на немецкий язык уже

¹⁰¹ По-видимому, возможно определить и ситуацию в биографии Белого, имевшую решающее значение в создании образа "печального и длинного". Речь идет о "странных переживаниях" Белого в Брюсселе, о которых он рассказывает в своих воспоминаниях и в письме к Блоку от 1 мая 1912 года. На связь этих воспоминаний и этого образа обратил внимание М. Юнгрен в своей уже упоминавшейся книге о "Петербурге" на стр. 59-60.

¹⁰² Это место "журнальной редакции" приводится в книге Иванова-Разумника "Вершины", стр. 148. Об "эфирном существе" Христа Р. Штейнер говорил в "христологическом цикле" "Пятое Евангелие", прочитанном в Христиании, в 1913 г., лекция 3-я.

¹⁰³ Андрей Белый. Почему я стал символистом..., стр. 94.

снул немецких друзей..." /то есть немецких антропософов/¹⁰⁴.

¹⁰⁴ Там же, стр. 95. - Вопрос о характере и степени влияния Штейнера в "Петербурге" ставился литературой о Белом, но полностью еще не решен и подлежит исследованию. К.Н. Бугаева в беседах с автором данной работы решительно отрицала это влияние, утверждая, что на Белого в "Петербурге" влияла теософская литература, в которой он был в меру начитан, но не сама антропософская проповедь Штейнера. Это и подобное отрицание элементов штейнерианства в романе Белого основываются прежде всего на том, что Белый приобщился к антропософскому движению лишь весной 1912 года, когда основная часть "Петербурга" была уже написана /об этом: А. Тургенева: "Андрей Белый и Рудольф Штейнер", "Мосты", 1958, № 13-14, стр. 237/. Однако Белый, как известно, и позже, то есть после весны 1912 года, возвращается к работе над рукописью романа и коренным образом его перестраивал, уже увлеченный штейнерианством. Кроме того, он и прежде читал некоторые книги Штейнера и знал в общих чертах о содержании его учения от лиц, в это учение посвященных /Эллис, Минцлова/. Тем не менее степень зависимости "Петербурга" и других художественных произведений Белого от штейнерианского комплекса не следует чрезмерно завышать.

Слушателей Штейнера притягивали тайна и сила, окружавшие ореолом его выходящую из ряда личность, и его большой ораторский талант. Но в писаниях Штейнера "тайна", как можно думать, разоблачалась, превращалась в сложный из теософских учений, дополненный собственными построениями, рассудочный чертеж по сю- и по ту-стороннего мира, - и такое превращение эту "тайну" унижало. Штейнер в своих книгах перекладывал ее на язык рационалистических фантазий, то есть лишал ее поэзии и перспективы, превращал "четырёхмерный" мир в трёхмерный, если не двухмерный, плоский, который только прикидывался "четырёхмерным". Присутствие в "Петербурге" и особенно в "Котике Летаеве" теософско-антропософского импульса ни в коей мере нельзя игнорировать. Но в них, как и вообще в художественном творчестве Белого, он трансформировался, в известной мере очищался от навязчивых догматических схем, характерных для первоисточника, и преломлялся трагическим сознанием, которое в системе Штейнера отсутствовало или подавлялось. От этих схем по-видимому свободен и образ "печального и длинного" в "Петербурге". Чтобы убедиться в этом, достаточно сопоставить этот образ с "христологией" Штейнера, хотя бы с печатным текстом его лекций "Пятое Евангелие" /1913/, а также изложением этого цикла у Белого в его книге "Воспоминания о Штейнере" /Paris, 1962, гл. 2/. Образ "печального и длинного" не только расходится с циклом лекций Штейнера, но, думается, и с тем, что извлек из них Белый в своем изложении.

Белый, в своей художественной практике отнюдь не отвергавший реальной действительности и реальных образов, не мог остановиться на чисто спиритуальной фантастике в подходе к фигуре "печального и длинного". Эпитет "длинный" сам по себе не согласуется с антропософской медитацией. Этот образ в тексте "Петербурга", как уже говорилось, имеет реальную проекцию. Впервые этот материализованный призрак возникает на балу у Цукатовых перед Софьей Петровной облеченный в белое домино /1/, с "белолынной" бородкой как неизвестный и благостный спутник Лихутиной. Он выводит ее из дома и вызывает для нее извозчика. В первый момент ей показалось даже, что этот незнакомец - ее муж Сергей Сергеевич Лихутин, подпоручик /раздел "Белое домино", стр. 172-174/. Но она обманулась: оказалось, что он одевается не в офицерскую шинель, а, как уже отмечалось, в "равное пальтецо" /стр. 173/. Тот же таинственный персонаж ходит по 18-й линии Васильевского острова /стр. 285/, и какая-то старушка называет его Мишей /стр. 286/. И еще - эпизод. Николай Аполлонович встречает его - "грустного и милого" - на улице в образе прохожего в картузе с распущенным зонтиком, но вскоре признает в нем опять-таки Лихутина /стр. 318-320/. И еще "встреча" с ним младшего Аблеухова. На этот раз его образ на миг сливается в восприятии Аблеухова с образом Александра Ивановича Дудкина: что-то неуловимое, но странно напоминающее переживание близости печального и прекрасного незнакомца повеяло на Николая Аполлоновича от слов Дудкина, рассеивающих мучительные мысли Аблеухова и вселяющих в него надежду /стр. 252/. Но самым неожиданным и парадоксальным для читателя является мгновенно возникшее в смятенном сознании Николая Аполлоновича видение "печального и длинного", который оказался околоточным надзирателем, следившим за порядком у подъезда Цукатовых /стр. 181-182/.

Внутренний смысл всех этих "встреч" - один и тот же /независимо от формы реализации происходящего/ - фиксация момен-

тов катарсиса: минутного просветления, душевного исцеления, очищения героев. Об источнике, генезисе этих "моментов очищения" Белый не говорит прямо. Для него они, вероятно, настолько же трансцендентны, насколько и имманентны сознанию героев, - то есть столь же "божественного", как и "человеческого" происхождения. Это - выявление мировой и человеческой совести, индивидуальной или рождающейся в единстве "я-ты-мы-ты" - помощь и руководство совести.

Созданный Белым образ Христа в земном облики, "печального и длинного" незнакомца, бесспорно, вполне оригинален и самобытен. Но тенденция к изображению Христа в современной жизненной обстановке, даже в быту, распространена в мировом искусстве, между прочим в русском фольклоре. Так, в сборнике А.Н. Афанасьева "Народные русские легенды" /Казань, 1914/, приведен целый ряд сказаний о хождении Христа в нищенском рубище, одного или с апостолами /чаще с ап. Петром/ или с Николаем Угодником, по русской земле. Таким образом, стихотворение Тютчева на эту тему /"Эти бедные селенья"/ имело вполне определенную фольклорную опору¹⁰⁵. А.Н. Пыпин в статье, приложенной к сборнику Афанасьева, называет этот мотив "одним из любимых мотивов легенды вообще". "Христос, - пишет он, - является на земле обыкновенным человеком, чтобы испытывать людей и направлять их на добрые дела"¹⁰⁶. Христос в этих легендах ходит по деревням, просится на ночлег, разделяет с бедными мужиками их трапезу, помогает им молотить, братается с кем-то из них, становится крестным мужицких детей, вознаграждает мужиков за малое их добро, совершая очень простые, "бытовые" чудеса, и карает за черствость и грехи. Он - странник, бредущий по дорогам, как нищий. Этот обобщенный образ заменяет описание его внешности

¹⁰⁵ Стоит отметить переключку стихов из этого стихотворения /1855 г./ с фразой о Христе в повести Лескова "На краю света" /1876/ /"Он в рабьем зраке так я ходит, не имея, где главы приклонить от Петербурга до Камчатки/, гл. I/.

¹⁰⁶ А.Н. Пыпин. Русские народные легенды - в указ. кн. А.Н.Афанасьева.

и одежды, так, что лишь в единичных случаях появляются определения "муж лицом светел".

В духовных стихах образ Христа-странника, сошедшего к людям на русскую землю, возникает крайне редко, но иногда все же встречается и в них.

Белый несомненно был хорошо знаком с поэзией народа, особенно - сектантской, и созданный им образ "печального и длинного", идущего по улицам города рядом с другими людьми, похожего на них, мог быть если не навеян, то подтвержден, санкционирован этой поэзией.

Но импульс к созданию образа "печального и длинного" был воспринят Белым не столько от фольклора, сколько от литературы.

Образ Христа в той обрисовке и с той миссией, которые были закреплены за ним в русских народных легендах, насколько мне известно, встречается в русской литературе XIX века редко, хотя все же мы находим его у Тургенева /"Христос", 1878, из цикла стихотворений в прозе/ и у Лескова /"Христос в гостях у мужика", в какой-то мере - "Томление духа"/. Но особенно важен этот образ в названном уже стихотворении Тютчева и в "поэме" "Великий инквизитор" из романа Достоевского "Братья Карамазовы". Можно предполагать, что фигура "печального и длинного", самый замысел ее, "право" на этот замысел и некоторые черты его образа не остались без влияния этого произведения Достоевского.

Иван Карамазов, сочинитель "поэмы", процитировав стихи Тютчева /"Удрученный ношей крестной" и т.д./, говорит о Христе так: "И вот он возжелал появиться хоть на мгновение к народу, - мучающемуся, страдающему, смрадно-грешному, но младенчески любящему его народу /.../. По безмерному милосердию своему он проходит еще раз между людей в том самом образе человеческого, в котором ходил три года между людьми пятнадцать веков назад /действие "поэмы" относится к XVI столетию. - Д.М./... Он появляется тихо, незаметно, и вот все - странно это - узнают его. Это могло бы быть одним из лучших мест поэмы, то есть почему именно узнают его /.../. Он молча проходит среди них с тихой

улыбкой бесконечного сострадания. Солнце любви горит в его сердце, лучи Света, Просвещения и Силы текут из очей его и, изливаясь на людей, сотрясают их сердца ответною любовью"¹⁰⁷. Все это по духу и описанию близко к тому, что говорится о "печальном и длинном" в романе Белого¹⁰⁸.

У Достоевского это скорее лишь предпосылка к образу, его контур, который так и не стал образом в полном смысле слова. У Белого фигура Христа ближе к образной форме, чем у Достоевского. /Ведь у Достоевского "Великий инквизитор" - изложение поэмы, а не она сама./ Даже призрачность, изменчивость очертаний "печального и длинного", которой нет в "Великом инквизиторе", как это ни парадоксально, придает этой фигуре долю художественной убедительности, образоподобие. Ту же функцию имеет гротескное, невозможное у Достоевского и в реалистической литературе XIX века, лейтмотивное определение "печальный и длинный".

Как уже было сказано, в конкретном живописании образов Христа у Достоевского и Белого выявляются общие признаки. Оба персонажа просветляют и потрясают сердца людей. Оба молчаливы. У Достоевского Христос безмолвствует до конца поэмы /"он ничего и не говорит в поэме, а только появляется и проходит", - поясняет "повествователь", Иван Карамазов/¹⁰⁹. У Белого речь его беззвучна, только кажется при встречах, что он говорит, и все беззвучно произносимое им сводится лишь к нескольким словам: " - Вы все отрекаетесь от меня..." и т.д. /стр. 173/. И еще: "Встань...", - "Иди...", - "Не грешి..." /стр. 318/. У обоих писателей он - тихий, незаметный, но его узнают. Но эти образы не только совпадают, но и отличаются друг от друга.

¹⁰⁷ Ф.М. Достоевский. Братья Карамазовы. Полн. собр. соч., т. 14, 1976, стр. 226-227.

¹⁰⁸ В качестве одного из промежуточных звеньев, соединяющих изображение Христа у Белого и Достоевского, следует отметить беглую зарисовку его образа в романе "Пруд" А. Ремизова /СПб., 1908, стр. 90/. Христос в этом романе - один из участников пасхального шествия: "И кто это там посреди нищей толпы, кто это там в светлых одеждах на понурые головы возлагает руки свои, чей это голос из скорбей выплывающий, над всеми звучит голосами: Мир вам". /Об этом - в примечании к роману "Петербург", изд. 1981 г., стр. 666/.

¹⁰⁹ Ф.М. Достоевский, там же, стр. 225.

У Достоевского узнают его все - народ: "Народ непобедимую силой стремится к нему, окружает его, нарастает кругом него, следует за ним."¹¹⁰ У Белого "узнают" его, переживают его присутствие лишь отдельные персонажи, люди, уязвленные жизнью, - те, перед кем он является, и лишь в редкие минуты душевной смуты. В отличие от "поэмы" Достоевского, в романе Белого Христос возникает не в собственном, присущем ему человеческом облике, а в непривычных для него обличьях, даже в домино /1/, выступает как "инкогнито"¹¹¹, и поэтому человеческая масса, толпа /толпа XX века/, не может признать его и сплотиться вокруг него, как это происходило в поэме о великом инквизиторе: миры Белого и Достоевского не тождественны и отражают каждый - свою эпоху.

С этим убыванием божественных сил Христа и изменением содержания времени связано и различие в чудесах. Христос "Легенды" Достоевского творит чудеса по-евангельски, в прямом, материальном смысле: возвращает слепому зрение и воскрешает мертвую. "Печальный и длинный" в роли такого чудотворца не выступает. Чудеса, совершенные им, - это чудесное и блаженное просветление людей, которые с ним в редкие моменты соприкасаются.

¹¹⁰ Там же.

¹¹¹ Определение "инкогнито" было применено к Христу Сереном Киркегором в его книге "Обучение христианству и наставительное рассуждение..." /В английском переводе: "Training in Christianity and the Edifying Discourse which "a Companioned" it by Søren Kierkegaard", Princeton, 1944, p. 127-132/. "Христос, - писал Киркегор, - от века принял свободное решение: быть инкогнито". Этот символ /инкогнито/ был использован и в применении к современному "богооставленному" миру Н.А. Бердяевым. С его точки зрения в мире, полном зла, лишённом Промысла, Бог /Христос/ - не сила, не власть, не бытие, не каратель, а правда, совесть и выступает как инкогнито именно в этой его ипостаси /Н.А. Бердяев. Экзистенциальная диалектика божественного и человеческого. Paris, 1952, стр. 11-24/. Бердяев переносит понятие "инкогнито" и на самосознание личности: "Свобода духа мне казалась связанной с инкогнито" /Николай Бердяев. Самопознание. Paris, 1949, стр. 39/. Пока мы не располагаем сведениями о том, что Белый был знаком с сочинениями Киркегора, но его изображение "печального и длинного", по-видимому, перекликается с концепцией датского философа независимо от этого знакомства.

Можно подумать даже /эта мысль не превращается в уверенность/, что не Христос "Петербурга" несет это блаженное просветление, а само просветление превращается в видение Христа, что в сознании персонажей рождается это видение, а не оно их просветляет. Намек на эту "антропологическую" версию в мировоззрении Белого и в его романе присутствует.

Соприкосновение "печального и длинного" с духом страдающих героев, мистерия этих встреч - одна из важнейших тем "Петербурга". Она бесспорно связана с антропософским утверждением - отнюдь не новым - о "рождении Христа" в человеческом Я на известной ступени внутреннего пути человека. Но явление "печального и длинного" в какие-то моменты жизни героев "Петербурга" - не только феномен их духовного развития или опыта, но и некая помощь, возникающая из недр их духа или /а может быть, вместе с тем/ посылаемая им из трансцендентного мира. Конечно, такие феномены могут быть художественно убедительны лишь при условии, что личность героя будет показана с допущением возможного присутствия в ней светлого и доброго начала. И, действительно, этими духовными фундаментами персонажи "Петербурга", хотя и в малой мере, обладают. Не случайно в наиболее светлые мгновения его жизни у Николая Аполлоновича возникало чувство возврата к позабытому, но еще живому, невыразимому и светлomu, "катарсическому" воспоминанию /своего рода "анамнезис"/ - о детстве, то ли эмпирическом, то ли "умопостигаемом" /стр. 315, 317/.

Еще Иванов-Разумник обратил внимание на то, что образ "печального и длинного" - не частность в романе Белого, но имеет непосредственное отношение к самому ядру, к самой сути этого романа и к судьбам его героев¹¹². Это мнение не вызывает возражений. Его следует дополнить лишь тем, что и мотив "детства", связанный с образом "печального и длинного", звучит в "Петербурге" исключительно настойчиво и проникновенно. Этот мо-

¹¹² Иванов-Разумник. Вершина, стр. 78.

тив появляется, как мы увидим далее, в лирической ауре почти всех основных персонажей романа.

7.

Уже упоминались введенные в роман Белого лирические пророчества о духовном возрождении России, которое, согласно этим пророчествам, по-видимому, должно совершиться под знаком Христа. Но эти мысли, связанные /относительно/ со славянофильскими традициями, не вытекают из сюжетной сути романа. Они даются как согласованное с ней, но не обусловленное ею дополнение. /Очевидно, Белый как художник не чувствовал за собой права настаивать на этой утопии./ Сфера реализованного в романе влияния "печального и длинного" - не народ, не нация, не среда, а люди, их одинокие души и их человеческие отношения.

Единственный персонаж в романе, который имел как будто прямое отношение к этой сфере, - случайно появившийся в городе деревенский мастеровой Степка. Значение его фигуры в "Петербурге", слабо отмеченное большинством исследователей романа, с полным основанием подчеркнуто в упомянутой уже книге Н. Валентинова - книге грубо пристрастной, но в своей документальной части полезной¹¹³. Степке отводится в "Петербурге" немного места - меньше 10 страниц, но образ его написан ярко и рельефно. Это - "человек из народа", хотя и "сын захудалого лавочника", не тронутый цивилизацией, живущий в мире смутных слухов и нашептываний. Он был связан с сектантами, изображенными Белым в романе "Серебряный Голубь", но, видимо, не поддавался влиянию их темной, демонической мистики. Он проникнут стихийным, полным мифологических домыслов христианским сознанием. Он чувствует, вместе с автором, угрозу, исходящую от "восточного", "туранского" нигилизма и шарахается от подозрительных,

¹¹³ Н. Валентинов. Два года с символистами. Stanford, California, 1969, стр. 194, 196.

по его мнению, "бесподобных" посетителей Дудкина. Он утверждает, что "Расея" - Христова /стр. 308/, и надеется на "Второе пришествие" /стр. 105/. Вероятно, его образ мог бы развиваться в романе до роли демонстративного носителя "народной правды" в том смысле, в каком представлял ее себе Достоевский или славянофилы, или уподобиться по своей функции толстовскому Платону Каратаеву или мужику Акиму из "Власти тьмы".

Но в сюжете романа он - не более чем эпизодическое лицо. Он выявлен скорее словесно, чем "субстанционально", в недомолвках, лишен силы и пафоса, без которых голос его повисает в воздухе. "В Петербурге", - пишет В. Иванов, имея в виду прежде всего Степку, - русское томление духа намечено лепетом простых душ - темно и немощно".¹¹⁴ Но, конечно, "немощность" Степки - не художественный просчет Белого, а органическое и соответствующее авторской воле явление всей концепции романа. Связь образа Степки со сферой "печального и длинного" - бесспорно существует, но она не развернута, намечается смутно и не пропущена сквозь катарсическое переживание.

Особое место среди героев "Петербурга" занимает подпоручик Сергей Сергеевич Лихутин. По рождению он принадлежал к стародворянскому роду /стр. 62/, но откололся от своей семьи и никаких признаков родовитости в его личности и поведении не показано. Пользуясь традиционным историко-литературным термином, имеющим столь же социальный, как и сверхсоциальный смысл, его можно было бы назвать "простым человеком". Белый так его и называет /стр. 131/. Лейтмотивная фраза, которая с чрезвычайной настойчивостью сопровождает его имя в романе - "он где-то там заведывал провиантами", - исчерпывающим образом определяет его положение в обществе и внешнюю сторону его личности.

¹¹⁴ В. Иванов. Вдохновение ужаса. "Родное и Вселенское", стр. 91. - Кстати, можно прибавить, что и образ "печального и длинного" оказался христиански ориентированному В. Иванову "сомнительным и уклончивым" /там же, стр. 92/.

Лихутин религиозен, набожно молится, но эти беглые упоминания недостаточны для определения его лица. Он - человек с чистым сердцем, скромный, добрый и терпеливый, который "любит всех" людей /стр. 64/. Он лишен интеллектуальной культуры, не блещет умом, свято и наивно почитает честь офицерского звания, но в критические минуты умеет быть принципиальным, смелым, решительным, гневным. У него - "голубой кроткий взор" /стр. 198/ и "чудесное этих глаз выражение" /стр. 68, ср. 317/ - фраза с ритмической, поднимающей тон инверсией. Р. Штейнер в 1-й лекции своего курса "Мистерия Голгофы" утверждал, что носителями "Христового импульса" являются не философы и теологи, а чаще "простые люди". Думается, Белый мог усвоить эту мысль не только от Штейнера, но в большой мере из других источников - из произведений многих русских писателей XIX века. Ведь и его загадочный печальный незнакомец, как "простые люди", надел на себя "рваное пальтецо" и ходит в порывшем картузике /стр. 173, ср. 318, 319/.

Существенно важным моментом, проясняющим концепцию романа, являются соотносимость внутреннего и внешнего облика Лихутина с образом "печального и длинного" /синий - голубой взгляд, "белокурая" или "белолынная" борода, стр. 68, 173, 191, 320/. Недаром, как уже говорилось, жена Лихутина, Софья Петровна, встретив "Белое домино" на балу у Цукатовых, приняла его вначале за своего мужа, Сергея Сергеевича, и в сцене примирения с мужем он предстал перед нею "долговязым, печальным" /стр. 198/. Не случайно, как уже отмечалось, и Николай Аполлонович, увидев на улице "грустного и милого" прохожего, человека в картузике, - подобие "печального и длинного", - к которому чудесно потянулась душа Аблеухова, в следующий момент признал в нем вполне прозаического подпоручика Лихутина /стр. 319-320/. Эта близость Лихутина к духу и облику "печального и длинного", "смешанность", "замещаемость" их образов исключает в романе возможность их "встреч", которые происходили с другими персонажами. Но личность Лихутина в целом ближе к этой сфере, свет-

лае, чем личности других героев. Он оказался, как уже говорилось, не просто добрым и терпеливым человеком, но и способным к проявлению неподозреваемой в нем благородной воли, напора, сказавшимися в его отчаянной попытке предотвратить организованное провокацией преступление - убийство сенатора Аблеухова, которое должен быть совершить сын сенатора. Светом, исходящим от его личности, освещается одна из самых сильных и воодушевленных сцен романа - эпизод примирения супругов Лихутиных после неудавшегося самоубийства Сергея Сергеевича /стр. 196-198/.

В этой сцене торжествуют эмоции прощения и любви, очищающие от душевной смуты. Говоря о наиболее действенных катарсических подъемах в романе Белого, этот эпизод следует поставить на первое место. Его художественная убедительность, его "диалектичность" укрепляются тем, что Белый отметил и комическую сторону неудавшегося самоубийства. Эпизод вполне мотивирован психологически, но вместе с тем мы воспринимаем в нем и сверхпсихологический уровень. Он окружен внутренним световым излучением, исходящим от душ героев, соединенных в чуде их нового сближения, и сияющим, расцветающим за окнами во всей прелести и красоте лучезарным утром. О значении этого небесного действия уже было сказано в своем месте. Здесь же нужно обратить внимание на сюжетную связанность его в романе с мистерией примирения Лихутиных и со свежим еще, туманным и светлым воспоминанием Софьи Петровны о только что пережитой ею благостно-упоконительной "встрече" с "печальным и длинным". Все это в своем единстве и вносит в сцену высокий катарсический пафос. Я позволю себе вновь повторить цитату о "легчайших пламенах" и частично ее продолжить. Софья Петровна, "ангел Пери", легкомысленная и простоватая, вздорная барыня, вернувшись домой, к своему ужасу убеждается, что муж ее, с которым она недавно повздорила, только что пытался повеситься. Потрясение перестраивает ее, побуждает в ней ее человеческую природу /минутно или

надолго - читатель не узнает/. Она дрожит, мертвеет, горбится. Но вот разгорается утро: "Там за окнами брызнули легчайшие пламена", и вдруг все просветилось, как вошла в пламена розоватая рябь облачков, будто сеть перламутринок; и в разрывах той сети теперь голубело чуть-чуть: голубело такое все нежное; все наполнилось трепетной робостью; все наполнилось удивленным вопросом: "Да как же? А как же? Разве я - не сияю?" /.../ Над душою ее вдруг прошлись легчайшие голоса: и ей все просветилось /.../ Ее сердце наполнилось неожиданным трепетом и удивленным вопросом: "Да как же? А как же? Почему я забыла?" /.../

"Софья Петровна /.../ тихонько заплакала: чей-то образ далекого и вновь возвращенного детства /образ забытый не вовсе - где она его видела: где-то недавно, сегодня?/: этот образ над ней поднимался, поднялся и вот встал за спиной. А когда она повернулась назад, то она увидала: за спиной стоял ее муж, Сергей Сергеевич Лихутин, долговязый, печальный и бритый: на нее поднимал голубой кроткий взор:

- "Уж прости меня, Сонюшка!"

Почему-то она припала к его ногам, обнимала и плакала:

- "Бедный, бедный: любимый мой!..."

Что они между собой шептали, Бог ведает: это все осталось меж ними; видно было: в зарю поднималась над ней его сухая рука /подобие благословения. - Д.М./:

- "Бог простит... Бог простит..."

Бритая голова рассмеялась так счастливо: кто же мог теперь не смеяться, когда в небе смеялись такие легчайшие пламена?" /стр. 197-198/.

Рассматривая эпизод примирения Лихутиных, следует выразить несогласие с характеристикой его, данной в серьезной и содержательной книге о Белом его английского исследователя Джона Элсворта. Д.Д. Элсворт признает этот эпизод в известной мере трогательным /"to some extent moving"/, но усматривает в нем неестественность, тенденцию к сентиментальности и клише,

которые будто бы снижают психологическую ценность эпизода¹¹⁵. Если называть данное в прямой форме лирически окрашенное воспроизведение непосредственного человеческого чувства и душевной потрясенности сентиментальностью, а в лирическом изображении повторяющихся явлений человеческой жизни /любное свидание, смерть, ссора, примирение и т.д./, какое бы индивидуальное содержание в эти явления не вкладывалось, - видеть клише, то мнение Д. Элсворта справедливо. Однако с такими обобщениями согласиться нельзя, сам Элсворт, разумеется, их не выдвигает как принцип, хотя его суждения о сцене примирения Лихутиных могут, по сути, основываться именно на подобных предпосылках. На мой взгляд, эпизод, о котором идет речь, не противоречит образам персонажей, - хотя в деталях не лишен переживания, - отнюдь не похож на клише /разработан и осмыслен вполне оригинально/ и полон глубокого чувства, которому отдаются персонажи, которое реализуется в авторском обрамлении и которое, конечно, нельзя свести к сентиментальности. Значение сцены примирения в судьбе Лихутиных и в концепции "Петербурга" подтверждается и тем, что о взаимоотношениях супругов Лихутиных в романе больше не упоминается. Сцена примирения выглядит просветленной развязкой их отношений.

Лирический пафос этой сцены, как и другие подобные ей катарсические подъемы в романе Белого, - не редкое явление в повествовательной литературе, особенно у таких авторов, как В. Гюго, Толстой, Достоевский, конечно, Лесков. Содержание этих катарсических взлетов, если подходить к ним обобщенно, мыслится под знаком того, о чем говорится в "старинных стихах", которые Лесков поставил эпиграфом к рассказу "Пигмеи" /цикл "Праведники"/: "Почувствовать добра приятство Такое есть души богатство, Какого Крез не собирал". Конечно, "добро" у Белого следует понимать не только как моральную, тем более моралисти-

¹¹⁵ J.D. Elsworth. *Andrey Bely: A Critical Study of the Novels*. Cambridge University Press. 1983, p. 93, cp. p. 110.

ческую категорию, но как выход за пределы эгоистического я, как универсальную и высокую форму связи с жизнью людей, с жизнью всеобщей, как приобщение к "музыке", гармонии и красоте мира.

В художественной литературе различимо и длительное, сквозное катарсическое действие, например, связанное с личностью какого-либо персонажа, и проявление кратких "катарсических озарений", возникающих обычно в размыкании каких-то основных сюжетных узлов. Так, в повести Лескова "На краю света" долгодействующей катарсической силой является вначале образ простодушного и мудрого отца Кириака и позже - сменившего его и как бы продолжившего его духовное действие праведника-туземца, тогда как катарсическим финалом повести служит событие - чудесное спасение погибавшего в снежной пустыне архиерея. Роман "Война и мир" насыщен катарсической энергией в большей мере, чем многие другие великие произведения XIX столетия. Катарсическое движение в нем совсем иное, чем, например, в "Преступлении и наказании". В романе Достоевского это - постепенное раскрытие некоторой жизненной /а для автора - и религиозной/ правды, осуществленной в человеке, изведавшем опыт преступления, возмездия и очищения. В романе Толстого это - очистительная борьба за родину, устремленность к победе в трагической и справедливой народной войне и движение к прочному и нравственно санкционированному жизненному устроению главных героев или к скорбному откровению, данному смертью /кн. Андрей/, Сюда относятся и напряженное морально-поэтическое чувство, и высокие духовные искания главных персонажей, и влекущий их пафос "общей жизни", и светлая игра жизненных сил /особенно в Наташе/ - все это образует катарсические линии и подъемы, которые лежат в самой основе толстовского романа. Вся художественная субстанция "Войны и

мира" очищающая и просветляющая¹¹⁶.

Но ближайшими параллелями к эпизоду примирения Лихутиных могут послужить, как мне кажется, два полных катарсического смысла сюжетных узла двух крупнейших созданий русской прозы: примирение Каренина и Вронского у постели умиравшей Анны /ч. 4, гл. 17/ и примирение Шатова со своей женой в "Бесах" /ч. 3, гл. 5/. Вряд ли можно говорить о прямом влиянии старших писателей на сюжетную сторону и "авторское обрамление" аналогичного /относительно/ места в романе Белого, но катарсический пафос всех этих эпизодов в какой-то мере соизмерим.

Достоевский, как известно, оценивал "Анну Каренину" при первом чтении очень сдержанно. Но место, о котором идет речь, впервые прочитанное им в "Русском вестнике", глубоко взволновало его и заставило пересмотреть свою оценку этого романа. "...Вдруг все предубеждения мои /против "Анны Карениной". - Д.М./ были разбиты, - писал Достоевский в "Дневнике писателя" 1877 года. - Явилась сцена смерти героини /потом она опять выздоровела/ - и я понял всю существенную часть целей автора. В самом центре этой мелкой и наглой жизни появилась великая и вековая жизненная правда и разом все озарила. Эти мелкие, ничтожные и лживые люди стали вдруг истинными и правдивыми людьми, достойными имени человеческого, - естественную силу природного закона, закона смерти человеческой. Вся скорлупа их исчезла и явилась одна их истина. Последние выросли в первых, а первые /Вронский/ вдруг стали последними, потеряли весь ореол и унизились; но, унизившись, стали безмерно лучше /.../ Ненависть и ложь заговорили словами прощения и любви /.../ Все простили и оправдали друг друга. Сословность и исключитель-

¹¹⁶ Максимум катарсических подъемов в четырехтомном романе Толстого - в томах 2, 3 и 4 /приблизительно, по 9-11 на том/, минимум - в томе 1 и в эпилоге. Эти подъемы чаще всего реализуются в определенных моментах, эпизодах или кульминациях жизни героев. Таковы главы о Бородинском сражении, описание переживаний князя Андрея на поле аустерлицкого сражения, рассказы о том, как Наташа добывается размещения раненых на ростовских подводах, о милосердном отношении русских к пленным неприятелям /т. VI, ч. 4, гл. 6/, авторская апология Кутузову /там же, гл. 5/ и др.

ность вдруг исчезли и стали немислимы, и эти люди из бумажки стали похожи на настоящих людей! Винаватых не оказалось: все обвинили себя безусловно и тем тотчас же себя оправдали. Читатель почувствовал, что есть правда жизненная, самая реальная и самая неминуемая, в которую и надо верить, и что вся наша жизнь и все наши волнения, как самые мелкие и позорные, так равно и те, которые мы считаем часто за самые высшие, - все это чаще всего лишь самая мелкая фантастическая суета, которая падает и исчезает перед моментом жизненной правды /.../. Главное было в том указании, что момент этот есть в самом деле, хотя и редко является во всей своей озаряющей полноте..."¹¹⁷

Достоевский, по существу, прав в своих общих выводах о значении сцены у постели Анны Карениной. Но тем не менее в его характеристике можно уловить заметный уклон к идеализации переживаний примиряющихся героев. Толстой без подчеркивания показал, что блаженное преодоление замкнутой формы своей личности у Каренина ее замурованности не было полным. В своем обращении к Вронскому, искреннем и горячем, говоря о "счастье прощения" и о "подставлении щеки" /по Евангелию/, он во всяком случае оставался верным прописной моралистической фразеологии, которая в какой-то мере формализировала его внутренний порыв. Вронский же в этот миг почувствовал "правду" Каренина, но не вполне ее понял и испытывал не столько эти возвышающие его чувства, сколько чувство унижения, боль своего оскорбленного самолюбия. Реалистическая трезвость толстовского зрения оградила Толстого от тех, все же преувеличенных, выводов, которые сделал, толкуя это место, увлекшийся Достоевский¹¹⁸.

Эти ограничения совершенно отсутствуют в "Бесах" при описании встречи Шатова с возвратившейся к нему женой, Мари. Па-

¹¹⁷ Ф.М. Достоевский. Дневн. пис., 1877, февр., гл. 2, Полн. собр. соч., т. 25. Л., 1983, стр. 52.

¹¹⁸ Сам Толстой в пятой части /гл. XXII/, возвращаясь к этому эпизоду, замечает, что Каренин, прощая Анну и Вронского, вовсе не считал, "что его прощение есть действие высшей силы", и тогда "испытал больше счастья, чем когда он как теперь /после ухода Анны из его дома. - Д.М./, каждую минуту думал, что в его душе живет Христос..."

фос прощения, благодать вновь обретенной любви, сияние высших человеческих чувств доведены в описании этой встречи, во всей новелле, в которую она развернута, до предельной силы. Думается, новеллу о Шатове и Мари можно признать в этом смысле одной из вершин мирового искусства.

И она поглядела на него длинным, измученным, усталым взглядом. Шатов стоял перед ней через комнату, в пяти шагах, и робко, но как-то обновленно, с каким-то небывалым сиянием в лице ее слушал. Этот сильный и шершавый человек, постоянно шерстью вверх, вдруг весь смягчился и просветлел. В душе его задрожало что-то необычайное, совсем неожиданное. Три года разлуки, три года расторгнутого брака не вытеснили из сердца его ничего. И, может быть, каждый день в эти три года он мечтал о ней, о дорогом существе, когда-то ему сказавшем: "люблю".¹¹⁹

Это место и его продолжение, весь рельеф изображенного и его очищающий смысл обостряются и доводятся до максимальной выразительности на контрастном фоне дальнейших страшных событий, бросающих обратный свет на предшествующую им встречу и полностью разрушающих мгновенное счастье Шатовых.

8

Катарсический момент в "Петербурге" в значительно большей мере связан со сферой непосредственного авторского лиризма, чем с образами основных персонажей, в построении которых объективное начало господствует над субъективным. Поэтому катарсическое действие оказывают в романе прежде всего многочисленные лирические пассажи, лирические отступления, музыкально-ритмическая организация речи, речевая игра, стихотворные цитаты и затем уж и в особом смысле образы и переживания основных персонажей - обоих Аблеуховых и Дудкина /Лихутин, как уже говорилось, занимает в этом ряду особое место/.

¹¹⁹ Ф.М. Достоевский. "Бесы". ч. 3, гл. 5. Полн. собр. соч., т. 10, стр. 434.

Образ Аполлона Аполлоновича очерчен в гротескно-сатирическом преломлении. Но гротескная характеристика Аблеухова с ее натуралистической пластикой совмещается с характеристикой психологической и лирической.

Старый Аблеухов глубоко погружен в темную стихию романа. "Охранительная позиция" или, - шире, согласно концепции Белого, "восточное", "туранское" начало, владеющее его личностью, соответствует его общественной роли - облеченного большой властью рутинера и бюрократа. "Печальный и длинный" призрак ни разу не является старшему Аблеухову непосредственно: эти два полюса слишком далеки друг от друга. И тем не менее в душевной природе старого сенатора, на самом дне его личности таится тот светлеющий в ней человеческий элемент, который можно найти едва ли не во всех персонажах "Петербурга". Этот свет не блестит и не поражает в Аполлоне Аполлоновиче, а только мерцает. Это - остатки человеческих чувств и человеческого достоинства в хилом и немощном, вызывающем жалость старике.

Аблеухов-старший, как и другие персонажи романа, как и сам породивший их мифологизированный город Петербург в толковании автора являются лишь "мозговой игрой", иллюзионистским феноменом грезящего сознания /стр. 10, 36, 45, 55-56, ср. 516/. Но это толкование не более, чем аспект авторского подхода к тексту. Этот аспект объясняется не только органическими особенностями миропереживания Белого, но и его художественным заданием, установкой. "Автор становится /курсив мой. - Д.М./ на точку зрения иллюзионизма и рисует в романе своем мир и жизнь с преувеличенной отвлеченностью, - пишет Белый в одном из набросков предисловия к "Петербургу", - ибо эта-то отвлеченность и подготавливает трагедию главных действующих лиц" /1912 г., стр. 498/. Иллюзионистский аспект, кроме того, создает некую перспективу, особую подвижность в читательском восприятии героев, модальность их существования в романе, помогающую ощутить их тайное духовное единство /например, отца и сына Аблеуховых/ или переходы одного в другого /"печальный и длинный" - Лихутин/. Но вместе с тем бытийственная и бытовая суть романа, его

реальное самостояние, все его элементы и их сцепления художественно убедительны в самих себе, и с такой очевидностью проецируются в реальную действительность, что их соллипсическое объяснение служит лишь дополнительным ракурсом, вариантом, без которого понимание их в известных пределах вполне возможно. Все это относится и к фигуре старика сенатора.

Образ Аполлона Аполлоновича просматривается в разных планах. Этот образ эмпирически-реален, исторически типичен, символичен и вместе с тем мифологически осмыслен. Такое сочетание делает его необычайно объемным и в своем роде классическим. В Аблеухове настойчиво подчеркивается его психофизиологический облик, его геморроидальная старость и бормочущее одряхление, /"ме-ме-ме"/, расцвеченные на фоне окружающего его домашнего быта обильными и беспощадно натуралистическими подробностями.

Другая сторона образа - локально-историческая. Аблеухов - глава исключительно важного в государственной системе учреждения, консерватор "школы Плеве" /стр. 353/, действительный тайный советник /стр. 222/, кавалер ордена Белого Орла и Александра Невского /стр. 12/¹²⁰, враждебно встречающий события 1905 года и панически боящийся революционного террора. Но этот локальный историзм, сохраняясь в характеристике Аблеухова, определяя один из основных уровней его образа, сочетается с обобщающим макроисторизмом этого образа. В этой перспективе Аполлон Аполлонович дается как персонификация тех бездушных, механических, давящих сил, "подмороженной" русской государственности, которые проявляли себя в течение долгого времени с максимальной отчетливостью в лице таких деятелей, как Победоносцев и Аракчев, воспринимаемых на фоне объясняющих этих деятелей реакционных идей Константина Леонтьева. В связи с этим намечается возможность аллегорического осмысления фигуры Аблеухова, который

120

В прекрасно составленные комментарии к академическому изданию "Петербурга" вкралась ошибка. Орден на синей ленте /стр. 12/, который имел Аблеухов, - это орден именно Белого Орла, а не Андрея Первозванного, как указано в комментариях /стр. 643/, который носили на светло-голубой ленте и который считался высшим орденом в государстве.

при таком подходе становится как бы олицетворением одряхлевшей императорской России накануне ее гибели.

Но это не все. На третьей столь же обязательной стадии толкования образа старика-сенатора он мыслится еще шире. Образ Аблеухова строится как символическая реализация некоего универсального содержания, уже не только исторического, но и сверх-исторического, "мифологического". Он сквозит уже в гротескных лейтмотивных характеристиках сенатора. Если у гоголевского Вия - железное лицо, то у Аблеухова - "каменное лицо, напоминающее пресс-папье" /стр. 13, 19, 52, 87 и др./ . У него - как у толстовского Каренина - огромные, зеленые, мертвые уши /стр. 13, 24, 32, 181/. Или - "каменные глаза, обведенные синевой" /стр. 25/. Или кратко: "череп, ухо, цилиндр" /стр. 27/¹²¹. И вместе с тем на протяжении всего романа мироощущение Аблеухова, его позиция, роль, поведение и его "метафизическая суть" характеризуются его приверженностью к безжизненно-правильным, противостоящим всякой органике, геометрическим формам - прямой линии, квадрату, кубу, параллелепипеду и к их реализации в общественном и материальном мире, а также и его пристрастием к идее прямолинейного Проспекта /с большой буквы/, этой основе искусственной, "вымышленной" имперской столицы. Превращение России в "Проспект", в бездушную схему и понимается в романе как "монгольское дело", которому служит Аблеухов.

На этом уровне, как одно из средств символического осмысления фигуры Аполлона Аполлоновича, применялись мифологизирующие метафоры. Аблеухов, как и Победоносцев на карикатурах того времени, представлялся с нетопыринными крыльями /стр. 334, ср. 24, 49/. Сказано, что, сидя в своем Учреждении и рассылая циркуляры, он дует на Россию, на ее поля и села, а тень его, "проницай каменные стены... бросается в полях на прохожих", разду-

121

Расширяющаяся вариантная семантика мотива "уха" в образе Аполлона Аполлоновича прослежена в статье Лены Силард "К вопросу об иерархии семантических структур в романе XX века /"Петербург" Андрея Белого и "Улисс" Джеймса Джойса" /"Hungaro-Slavica", 1983, Budapest, s. 305 и сл./.

вает в деревнях "красные петухи", "роет овраги". И это "дыхание" его - холодное, ледяное, как и вся его личность /стр. 78, ср. 334, 410/. Так он превращается из Аполлона в "Аквилона Аполлоновича" /стр. 334/. Здесь уместно заметить, что само имя его "Аполлон" и его образ в культурном обиходе того времени могло быть осмыслено как отражение в кривом зеркале имени и образа бога Аполлона, носителя живого гармонического строга, противостоящего строю как мертвой механической схеме /та же пародирующая параллель напрашивается при сравнении имени Софии Лихутиной и Софий-Премудрости, понимаемой в духе Вл. Соловьева/.

И еще - мифологизирующие метафоры, которые связывают с Аблеуховым апокалипсический мотив "коня вороного"¹²² в характерном для символизма эклектическом соединении "Апокалипсиса" с мифологией Древней Греции: "... ежедневно со стонами он кидался в карету цвета воронова крыла, в пальтеце цвета вороного крыла; ... два вороногривых коня бледного уносили Плутон. По волнам Флагетона несли его в Тартар: здесь, в волнах, он барахтался" /стр. 336, ср. 333/. И далее - такое же отождествление старого Аблеухова в бредящем сознании его сына с планетой Сатурн, ужасным божеством времени, пожирающим своих детей¹²³.

Впрочем, меру этого явного тяготения романа Белого к мифологизации образа Аполлона Аполлоновича не следует преувеличивать. По крайней мере, автор "Петербурга" в толковании своего Аблеухова воздерживался от такого преувеличения. Об этом можно судить на основании отзывов Белого об исполнении в его пьесе "Петербург" роли сенатора Михаилом Чеховым /эта пьеса "по мотивам романа" была впервые поставлена МХАТом Вторым в ноябре 1925 года/. Высоко ценя замечательный талант Чехова, Белый был не только изумлен, но и озадачен тем, как толковал

¹²² Об этом - в статье Н.Г. Пустыгиной "Цитатность в романе Андрея Белого "Петербург" /Уч. зап. Тарт. гос. ун-в., в. 513. Тарту, 1981, стр. 98 и сл./.

¹²³ В статье Белого /под псевдонимом Spiritus/ "Семь планетных духов", излагающей "герметическое" учение о космогоническом принципе "семиричности", сказано, что лейтмотив Сатурна - "вечное возвращение" /"Весы, 1909, № 9, стр. 71/. Об отождествлении Аблеухова с Сатурном см. в статье Лены Силард "Андрей Белый и Джеймс Джойс /К постановке вопроса/" /Studia Slavica Hung., Budapest, XXV, 1979/. - В астрологии Сатурн обычно представляется как мрачная планета.

великий актер образ сенатора. "Я вышел сегодня из театра совершенно потрясенный фигурой сенатора, - писал он М.А. Чехову 14 ноября 1925 г. в день премьеры под непосредственным от нее впечатлением, - встала передо мной какая-то огромная фигура, которую я узнал, чуть ли /не/ по снам; вот сенатор, человек в земном разрезе, помимо всего еще где-то сидит в царстве первообразов; "вечный" старик: какая-то космическая фигура..." Но в том же письме Белый признался, что Аблеухов М. Чехова, как он ни интересен и ни глубок, - не тот образ, который был им дан в романе. "В образе сенатора Вы достигаете для меня предельной высоты, - писал Белый. - Образ сенатора, мной увиденный когда-то в романе, содержится внутри Вашего образа, как лишь часть его, лишь одно воплощение его. Вы даете Urbild, от этого "мой" сенатор становится сквозным; в нем проступают непроизвольно для меня новые, углубляющие его безмерно смыслы. Опять-таки и этот "новый" для меня "тонус" в сенаторе я лишь сегодня увидел. У меня в романе появляются лишь на один миг в бреде Ник/олая/ Аполл/оновича/ прообразы сенатора: монгол, богдыхан и наконец само Время, Сатурн; а Ваш сенатор таскает с собой все свои воплощения в днях и часах жизни и в "Учреждении", и в "Кабинете", он не мертв, но - премирён, домирен и послемирён"¹²⁴.

На этом различии образов своего Аблеухова и Аблеухова в интерпретации Чехова Белый продолжает настаивать и позже в письмах к Иванову-Разумнику.

Более того, он пришел теперь к скептической оценке этой роли Чехова. "... М.А. Чехов, - писал он 6 марта 1926 года, - вычертил лишь одну сторону сенатора; все же роль сенатора - самая слабая из всех его ролей" /там же, стр. 238/. И - в письме от 18 марта того же года: "Аблеухов у Чехова - не мой, часть моего: он берет в моем Аблеухове его извечное; это - Сатурн, Хронос..." /там же, стр. 239/. Очевидно, реалистическая сторона образа сенатора значила для Белого, как создателя пьесы и

¹²⁴ "Письма Андрея Белого к Михаилу Чехову", публикация М.Г. Козловой, "Встречи с прошлым". М., 1982; стр. 235-236.

романа, больше, чем для Чехова, который - согласно восприятию Белого - чрезмерно усилил в этом образе его мифологическую проекцию.

Таково основное, преобладающее содержание личности Аполлона Аполлоновича, в которой сочетаются черты дряблой и некрасивой старости, косность бюрократической деятельности, бездушный формализм мысли, стоящие за всем этим неведомые ему самому темные влечения его древнейших предков и - в бредовом восприятии его сыном /стр. 238/ - какие-то таинственные связи с какими-то разрушительными и страшными силами космоса.

Но личность Аблеухова этими чертами не исчерпывается. Люди - утверждает Белый - "ценнее и лучше собственных мировоззрений, их облакавших..."¹²⁵. Делясь с М. Чеховым своими впечатлениями о том, каким он увидел сенатора в его исполнении, и в данном случае, по-видимому, вполне одобряя игру актера, Белый писал ему в том же письме от 14 ноября: Хороший старик, поставленный волей рока в угнетатели, встряской судьбы не без просветления идет "разорваться"... /там же, стр. 234/. Хотя инсценировка "Петербурга" значительно отличалась от романа, это суждение Белого, думается, может быть отчасти отнесено и к личности Аполлона Аполлоновича в самом романе. Правда, "хорошим стариком" читатель вряд ли его назовет, но в нем, в его личности, в ее основах, какая бы коррозия ее ни искажала, сохранились человеческие чувства и известное старомодное благородство. Поэтому и в синтетическом восприятии читателем образа старого Аблеухова, как человека, господствует не презрение и омерзение, как это происходит по отношению к Липпанченко, а скорее далеко не примиряющая с ним жалость и некоторое снисхождение.

В жизни Аблеухова-сына силой, открывающей возможности очищения, является, как я постараюсь показать ниже, его страдание. Способен страдать и страдает и Аблеухов-отец. Его угнетает старость и одиночество, его одолевает ужас перед революцией и боязнь за свою жизнь. Его беспокоят мысли о борьбе за

¹²⁵ Андрей Белый. Почему я стал символистом..., стр. 128.

избранную им линию государственной деятельности, уже непригодную в новых условиях. Он таит в себе кровную обиду, нанесенную уходом жены, и болезненно-острое разочарование в сыне. Ему удастся спрятать эти боли и беспокойство под привычной для него маской бесстрастия и показного спокойствия. Лишь изредка, в самые острые минуты Аполлон Аполлонович иногда выражал свою душевную муку этим способом: ломал карандашные пачки, для этого случая тщательно содержимые в ящике под литерой "бе" /стр. 229/. И однако все эти переживания были притушены и заслонены для него и для читателя отупляющими недугами его возраста и привычной чопорностью в его манере себя нести. По-видимому, из всех форм страдания самой острой является для него страх перед неведомыми террористами, а в конце романа - перед своим сыном. Однако даже той меры страдания и его выражения, которые характеризуют близкого к нему по духу и общественному положению толстовского Каренина с его знаменитым "пелестрадал", он не достигает. Страдания старого Аблеухова не вызывают катарсического эффекта, хотя потенциальные катарсические возможности в этом образе намечаются. /В письме к М. Чехову от 14 ноября об инсценировке "Петербурга" Белый употребляет слово "катарсис", имея в виду образы персонажей пьесы, в их числе и образ Аполлона Аполлоновича¹²⁶.

О служебной деятельности старика Аблеухова читатели узнают из романа мало конкретного, но вполне достаточно, чтобы сделать о ней общие выводы. Им становится известным, что он, консерватор и "охранитель", в своем роде - честный чиновник с "ничем не запятнанной совестью". Он по-своему принципиален, не приемлет карьеризма и отвергает, рискуя своим служебным положением, сделанное ему бессовестное предложение /стр. 351/. Аблеухов способен даже к поступкам, которые можно назвать рыцарскими: этот дряхлый старик избавляет от недвусмысленного пре-

¹²⁶ "Встречи с прошлым", стр. 234.

следования на улице девочку-подростка и провожает ее ночью в далекий конец города /стр. 200-201/.

У Аполлона Аполлоновича не только каменное лицо, но иногда и "добреющие морщинки", и "глаза затравленного" /стр. 94; вариант: "глаза трепетавшей, затравленной лани" - стр. 231/. Даже Дудкин, относящийся к сенатору отнюдь не сентиментально и, как революционер, ненавидящий его, чувствует к нему в какой-то момент, обнаживший его человеческую слабость, "что-то, похожее на участие" /стр. 94/. И, конечно, нельзя не признать знаменательным, что в романе отмечены затаившиеся в глубине личности Аблеухова проблески "детского начала", присутствие которого всегда представлялось Белому одним из критериев человечности и которое он настойчиво искал и находил во многих своих персонажах.

В грустную минуту раздумья "ему /Аблеухову. - Д.М./ стало как-то по-детски и печально, и тихо, - так тихо, - так как-то уютно" /стр. 200/. У него после свидания с вернувшейся к нему женой, Анной Петровной, "что-то детское вспыхнуло, проиграло и затаилось в глазах" /стр. 391/. И, когда он ехал с нею в карете, она "ловила /его. - Д.М./: растерянный, недоумевающий взор, и представьте себе - просто мягкий какой-то: синий-синий, ребяческий, неосмысленный даже" /далее "предохранительная", но отнюдь не утверждающая и вопросительная фраза в скобках: "не впадал ли он в детство?" - стр. 397/. И во время взволновавшей Аблеуховых семейной встречи Николай Аполлонович увидел у отца "какие-то ребенкины /выделено Белым. - Д.М./ взоры шестидесятилетнего старика" /стр. 404/. /Как уже говорилось, мистерияльное отношение к "детским" проявлениям души встречается в произведениях Белого постоянно, в частности, во "Второй драматической симфонии", где даже у "зорьки" - "ребяческий смех./ Вполне закономерно М. Чехов, исполняя роль Аполлона Аполлоновича, по свидетельству В. Громова, - в каком-то смысле "оправдывает Аблеухова /.../, делает его каким-то мягко-зоологическим, придает ему черты детскости, и в конце кон-

цов, незлобивости"¹²⁷.

Замечания о "детском выражении", изредка появлявшемся на лице Аблеухова, дополняются в романе неоднократным упоминанием о его "василькового" цвета глазах - особенность, которая значила для Белого почти то же, что и "детское начало". И опять-таки этот образ "васильковых глаз" Аполлона Аполлоновича появляется в эпизоде радостной для него встречи с Анной Петровной. Так, на странице 392 упоминается о его взгляде "темного василькового цвета", подобном "теплому весеннему воздуху". На одной из последующих страниц сказано, что "васильковые взоры его тут усталились в два /ее, Анны Петровны. - Д.М./ лазурью наполненных глаза" /стр. 400/. И в эпилоге: "огромными васильковыми он глазами все поглядывал на старушку" /ту же Анну Петровну, стр. 418/. "Васильковый", "темно-васильковый" или синий цвет - не совсем тот, который был прославлен Белым в сборнике "Золото в лазури", где голубизна, лазурь, бирюза служат сакральным обозначением неба и вечности¹²⁸, но все же близок к этой символике /взгляд Лихутина - также голубой - стр. 198/. Эти выразительные детали подтверждают авторскую оценку, вытекающую из всего содержания романа: Аполлон Аполлонович - не чудовище, каким является Липпанченко или немецкий шпион Мандро из романа Белого "Москва", а человек, искалеченный "страшным миром" в историческом и мифологическом его осмыслении, но сохранивший на дне своей души человеческие свойства, полуподавленную частицу человеческой души.

Не случайно он был по отношению к своему еще маленькому сыну "нежным отцом" /стр. 120 и др./ и заканчивает свою жизнь, уже после трагического столкновения со взрослым Николаем Аполлоновичем, относясь к нему с такой же нежностью и заинтересованным вниманием /"Эпилог"/. Не случайно в сумрачную душевную

¹²⁷ В. Громов. Михаил Чехов. М., 1970, стр. 136.

¹²⁸ О них - в статье А. Белого "Священные цвета" /1904/ в его книге "Арабески", стр. 128-129. О сакральном значении "синевы Господней" много - в его "Четвертой симфонии".

атмосферу, окружавшую личность этого "старого деспота" /стр. 231/ и "нетопыря" /стр. 49/, проникает очищающий звук пушкинской лирики, к которой в моменты горьких раздумий Аполлон Аполлонович, этот "нетопырь", настойчиво обращается. Стоит заметить, что стихи Пушкина, случалось, приходили ему на ум, когда он с подлинной грустью вспоминал о своем покойном друге, министре, которого он действительно любил /раздел "Зовет меня мой Дельви́г милый", гл. 2, стр. 79; ср. стр. 32-33/.

Но потенциально катарсические моменты, освещающие личность Аполлона Аполлоновича, присутствуют и в характеризующем ее фабульном действии. Об этом отчасти уже было сказано, но сказанного недостаточно. Я имею в виду два эпизода.

Один из них, о котором уже упоминалось, - ночные проводы Аблеуховым случайно попавшейся ему на дороге девочки-подростка. Это скромное проявление бытового рыцарства Аполлона Аполлоновича отнюдь не превращается автором в "подвиг силы беспримерной" и подается даже с легким ироническим креном /"Милостивая государыня, осмелюсь..." - обращается сенатор, приподнимая цилиндр, к "бедно одетому подростку"/. Но высшей духовной инстанцией романа и этот скромный актив в поведении Аблеухова отмечается "сакральным", знаком одобрения. Как только Аполлон Аполлонович попрощался с девочкой у ее дома на какой-то глухой окраине Петербурга, в петербургском небе случилась внезапная чудесная перемена, подобная той, которая произошла после примирения Лихутиных. "Где-то сбоку на небе брызнули легчайшие пламена, и вдруг все просветилось, как вошла в пламена розовая рябь облачков, будто сеть перламутринок..." И далее о том, что "легчайшее кружево обернулось утренним Петербургом..." /стр. 201/. Катарсическая природа этой символики очевидна.

Но, конечно, единственно существенным событием, которое создало в продолжении каких-то часов катарсическую атмосферу или ее иллюзию в доме Аблеухова, было возвращение его жены Анны Петровны, давно уже покинувшей этот дом, чтобы соединиться с любовником. Я не сочувствую стремлению, сказавшемуся в

литературе о Белом, свести к пародии и иронии будто бы "сентиментальное" примирение супругов Аблеуховых. Не слишком ли много приписывается Белому иронии и не чрезмерно ли охраняется его текст от того, что называют "сентиментальностью" и что в данном случае я назвал бы просто проявлением чувства? Мне кажется, к этому эпизоду /возвращение жены/ нужно отнестись, доверяя его прямому смыслу и откинуть оговорку об иронии и сентиментальности. Разумеется, бытовой ракурс эпизода, отсутствие в нем подлинно трагических предпосылок лишает его той глубинной проникновенности, без которой катарсическое действие не выходит за пределы своей потенциальной формы. Но потенциальный катарсический эффект из этого "бытового события" все же возникает.

Безмолвное прощение изменившей жены Аполлоном Аполлоновичем и примирение с нею - едва ли не крайний предел проявления тех возможностей душевного просветления, на которые сенатор способен в ситуации романа /до эпилога/. Это событие описано подробно в четырех главах-разделах, предшествующих катастрофической концовке "Петербурга", как сюжетный контраст, обостряющий впечатление от ее катастрофичности. В кратковременной дружественной встрече членов распавшейся семьи как бы возникает образ их возможной приязни и несуществующего семейного тепла. Его создает сердечное внимание старого Аблеухова к жене, порыв, который бросил к ней настрадавшегося, рыдающего сына, и ее ответная к нему нежность. О "васильковых" взглядах Аполлона Аполлоновича и "опьяненных от счастья глазах" Анны Петровны /стр. 404/ говорится именно при описании этой сцены.

Заслуживает внимания то обстоятельство, что и в изображении примирения Лихутиных, и в рассказе о приезде Анны Петровны и возобновлении ее отношений с мужем чувствуется некая недоговоренность, как будто в самом соединении разъединенных между собой людей присутствует какая-то тайно работающая сила, что-то скрытое, не подлежащее упрощенной разгадке.

Про Лихутиных говорится /эта фраза уже приводилась/: "Что

они меж собою шептали, Бог ведает: это все осталось между ними" /стр. 198/.

Про Аблеуховых сказано: "что такое за чаем они говорили там в номере, навсегда осталось для всех непроницаемой тайной; после этого разговора и порешили они: Анна Петровна завтра же переедет на Набережную /в дом Аблеухова: - Д.М./; а сегодня вез Аполлон Аполлонович Анну Петровну - на свидание с сыном" /стр. 396/.

По мысли Белого, подразумеваемой в тексте романа, силы, соединяющие в этот момент расколотое семейство Аблеуховых, рождались не только в их самосознающих душах, в их воле, но и где-то в благодатных глубинах всеобщей жизни. Здесь - как будто - намек на бездонность человеческих связей и, может быть, на присутствие тайно действующих, соединяющих сил.

Вот апогей потенциального катарсического движения в описании встречи трех названных персонажей романа:

" - Ах, все те же! /это говорит Анна Петровна. - Д.М./... Помните, Аполлон Аполлонович, эту вот фреску?

И - чуть-чуть покосилась, чуть-чуть покраснела; васильковые взоры его тут уставились в два лазурью наполненных глаза, и - взгляд, взгляд: что-то милое, бывшее, стародавнее, что все люди забыли, но что никого не забыло и стоит п р и д в е - р я х - что-то такое вдруг встало между взглядами их; это не было в них; и возникло не в них; но стояло - м е ж н и м и : будто ветром весенним овеяло. Пусть простит мне читатель: сущность этого взгляда выражу я банальнейшим словом: л ю б о в ь" /стр. 400/.

Примирение Карениных у Толстого и Шатовых у Достоевского по составу входящего в него душевного содержания, конечно, глубоко отличается от примирения Лихутиных и Аблеуховых, но, помимо конкретно-психологических отличий, здесь улавливается и еще одно. Ни у Толстого, ни у Достоевского в сценах примирения, о которых шла речь, не выдвинуто это незаполненное смысловое пространство, та тайна, которая в этих сценах присутствует у Белого.

Итак, старый сенатор пережил минуты мира и приязни, которые, казалось, находились за гранью, ему недоступной. Рассказывая об этих минутах, автор-повествователь возвращается к основополагающему в характеристике Аполлона Аполлоновича мифу о ледяной руке, которая погладила еще юного в то время Аблеухова, едва не замерзшего /реально/ когда-то в каких-то снежных полях. В идиллическом разделе "Арбуз - овощ..." /гл. 8/ этот миф повторен, но теперь он замыкается строкой, которой не могло быть места при первом его появлении в романе /стр. 78/. Теперь о "ледяной руке" сказано: "И - вот: она таяла" /стр. 401/. Здесь же говорится, что Аполлон Аполлонович, думая о предстоящей ему отставке, впервые выразил желание поехать в свое имение поближе к позабытой им природе /природа - антипод привычному аблеуховскому миру/.

Душевное сближение внутренне распавшейся семьи Аблеуховых оказалось преходящим и призрачным. Теплота возвратившегося на миг семейного уюта, само протекание этих мигот осмысливается в романе двойственно. В нем показаны и подлинные проблески душевности, еще не заглушей в сознании всех трех Аблеуховых, сошедшихся в этот день в их холодном доме на Английской набережной. Но здесь выявлена и несомненная иллюзорность этой семейной "идиллии" - нависшая над домом страшная, вполне конкретная угроза, ведомая тогда одному лишь из присутствовавших, Николаю Аполлоновичу, который, вне себя от страха, ожидал возможного каждую минуту взрыва находящейся в доме, затерявшейся бомбы /по смыслу романа не только реальной, но и символической/. "Уют" оказался заминированным. Зерно катарсического действия, обнаружив себя, не проросло и не могло прорасти. Взаимная приязнь и более прочное просветленное состояние главных героев - для старших Аблеуховых предсмертное - намечается только в краткой информации эпилога.

Сын сенатора Аблеухова, Николай Аполлонович, как указывается в романе /стр. 44, 181, 331 и др./ и вытекает из его концеп-

ции, столько же отличается от своего отца, как и подобен ему. Оба они — две ипостаси человеческого сознания, теряющего свою человечность и способность к подлинной любви, утратившего чувство органической связи с людьми и со стихией жизни, ушедшего в безжизненную абстракцию, в мертвые "нигилистические" схемы. У отца с его полувыветренной человеческой природой преобладает поднятый на уровень своеобразной "метафизики" схематизм "государственного мышления". Сын с его разорванным мировосприятием, молодой интеллигент-философ, поклонник Канта и Когена, отгорожен от жизни своим панлогизмом, агрессивной отвлеченностью мысли, с обостренной чувственностью, осложненной неврастенией. Николай Аблеухов при всей расколотости и абстрактности своей личности, интеллектуален, а протекающие в его сознании процессы кинетичны, рельефны и демонстративны. Его внутренний мир, его душевные смятения и боли тщательно вскрываются в романе с помощью прямого описания и анализа в единстве с их выражением в поведении и жесте. В образе Аполлона Аполлоновича выдвинута внешняя, пластическая характеристика и сатирический момент и ослаблен психологический анализ, что соответствует "застывшей", "статуарной" личности сенатора. В образе его сына, подвижном, неврастенически вибрирующем /это совмещалось с его искаженной "ставрогинской" маской/, отрицательные оценки не столько связаны с сатирическими приемами, сколько вытекают из характеристики его душевных состояний и унижающих его человеческое достоинство действий /"маскарадный шут"/¹²⁹.

129 Сравнивая образы отца и сына Аблеуховых, какими они показаны в пьесе "Петербург", Белый называл образ отца "скульптурным" /относительно/, а образ сына — "нескульптурным" /письмо к М.А. Чехову, "Встречи с прошлым", стр. 236/. Автор данной работы, видевший в МХПТе Вторую постановку "Петербурга" /1925 г./, может засвидетельствовать, что игравший Николая Аполлоновича И.Н. Берсенев особенно подчеркивал отвлеченность младшего Аблеухова, как бы скольжение его, почти сомнамбулическое, на грани реальной жизни — эффект, который в какой-то мере достигался им подчеркнутой напевностью речи /почти пение/, выделявшейся на фоне обычной разговорной прозы. Р.В. Иванов-Разумник говорил автору этих строк, что Берсенев манерой своей игры в этой роли

Николай Аполлонович - красавец и урод одновременно, человек со всеми признаками дворянского вырождения: холодный, белый, "ставрогинский" лик, который становится строгим, одушевляясь мыслью /стр. 44/, маскоподобность этого лика, беспокойный взгляд, ужимочки, "жесты любезности", "неприятное лягушечье выражение улыбки" /много раз/. Изнутри: холодность, расколотость между интеллектом и чувственностью с полным отсутствием их целостного переживания /"Души-то, стало быть, не было" - стр. 332/, трусость, внутренняя дряблость /Ставрогин был несравненно собраннее - не то поколение и не та личность!/. И далее, об упомянутой уже склонности Николая Аполлоновича к кантианству /стр. 236/, о его занятиях "методикой социальных явлений" /стр. 74/ и о его "нежности к буддизму" /стр. 235/.

Здесь идейные интенции Аблеухова-сына подспудно объединяются с мифом, лежащим в основе личности и деяний его отца. Об этом рассказывается главным образом в главке "Страшный суд" /гл. 5/. В ней Николай Аполлонович в бреду, отражающем идеи романа, возводит происхождение рода Аблеуховых к монгольским, "туранским" предкам и делает из этого далеко идущие выводы. У него получается, что "Кант был туранец" и что "вместо Канта - должен быть Проспект" с "равномерной и прямолинейной" "циркуляцией граждан Проспекта" и что сейчас задача заключается в том, чтобы сохранить неизменность Европы /стр. 237/, иначе говоря "подморозить", законсервировать ее, что равносильно разрушению ее живой жизни и культуры.

Николай Аполлонович охарактеризован остро и жестко. В романе он глубоко скомпрометирован. Речь идет не только о его "теориях", но и о его легкомысленном, но все же чудовищном, по

129. /продолжение/

имитировал манеру самого Белого в жизни /мои личные впечатления это наблюдение подтверждают/. Белый, со своей стороны, выражал недовольство названной особенностью исполнения Берсеневым роли Аблеухова-сына... Берсеньев - Николай Аблеухов возмутил В/ориса/ Н/иколаевича/, - вспоминает в письме ко мне 1969 года К.Н. Бугаева, - тем, что на сцене играл его походку, жесты и манеру говорить, то, что В/орис/ Н/иколаевич/ называл *tour de force* .

сути преступном предложении совершить террористический акт над своим отцом. Это - главное, но не все. Болезненно-безобразным, обнажающим потерю формы и благопристойности является и его поведение в любовной интриге с Софьей Петровной, и унижающая его трусость в эпизоде с ее мужем в квартире Лихутиных.

Но, как и в личности Аблеухова-отца, так и в личности его сына, глядящей на читателя в преломлении последовательной авторской критики, также сохранились следы человечности. В исследовательских работах о "Петербурге" почти все персонажи романа, в том числе и Николай Аполлонович, по справедливости, оцениваются отрицательно, и черты человечности, содержащиеся в их образах, почти не освещены, в лучшем случае, только упомянуты.

Между тем Белый в цитированном несколько раз письме к М.А. Чехову от 14 ноября 1925 года о постановке "Петербурга" отметил в образе Николая Аполлоновича, сыгранного И.Н. Берсеневым, "очистительный момент". "...Сын, - писал он о младшем Аблеухове, - оставаясь сыном, преступает через порог невоплощенной абстрактности, ибо "затикали" ему /это относится к тикающей бомбе с часовым механизмом. - Д.М./ глубины жизни; интрига провокации, как испытание; оба /отец и сын. - Д.М./ вышли из испытания с честью, как люди, каждый по-своему: один в смерть /отец-Аблеухов, по пьесе, убит бомбой, брошенной другим террористом. - Д.М./, другой в какое-то будущее свое этой жизни, где он будет воплощенным в жизнь философом, человеком-философом /и это будущее - Н/иколая/ А/поллоновича/.../. И далее к концу письма, говоря о превращении актером Берсеневым "нескульптурного" образа Аблеухова-младшего в скульптурный, утверждает, что в нем "есть что-то от античного героя /по-новому//; домино на нем выглядит пламенем очищающим /выделено мною. - Д.М./; и когда он очистился /выделено мною. - Д.М./, он мягко, без позы выходит из пламени с внутренним светом; его слова о "тиканье" воспринимаю я: "тикают глубины жизни", но с этими глубинами он не выступает, а мягко, как бы сознательно ступевывается перед отъездом в смерть отца. Таков для

меня И/ван/ Н/иколаевич/ /Берсенева. - Д.М./ в роли Н/иколая/ А/поллоновича/; передайте еще раз ему сердечный, сердечный привет; и благодарность за то, что он выносит на своих плечах "Петербург": отец и сын - две колонны, без которых рухнуло бы здание пьесы; роли других - не столь ответственные; а будь Н/иколай/ А/поллонович/ не таким, каким он является в исполнении Берсенева, - половина пьесы сдернулась бы в большую гримасу или в буффонаду. В изумительно благородных тонах Иван Николаевич проводит свою роль"¹³⁰.

Как видно из приведенных цитат и из других суждений Белого о представлении "Петербурга" в МХАТе Втором и, в частности, об исполнении Берсеныным роли Николая Аблеухова, его отношение к спектаклю сильно колебалось и в общем развивалось в сторону отрицательной оценки¹³¹. Кроме того, нужно помнить, что пьесу "Петербург", хотя она и была поставлена по мотивам романа, конечно, никак нельзя отождествлять с романом: различие между ним и его инсценировкой, как уже говорилось, очень существенно. И все же основные мысли Белого о спектакле и образе Николая Аполлоновича в истолковании Берсенева в значительной мере применимы и к роману "Петербург", и к одному из его главнейших персонажей - молодому Аблеухову.

Так же как и Раскольников в "Преступлении и наказании", Аблеухов-сын переживает процесс очень затрудненного и затемненного всем содержанием его личности духовного очищения /совершенная форма глагола, которой пользуется Белый в письме к М. Чехову, - "очистился" - вряд ли применимы к Николаю Аполлоновичу как герою романа/. Оба персонажа - великодушный, честный и гордый Раскольников и психически изломанный и этически аморфный Аблеухов - пережили опыт преступления, один - уже совершенного, другой - ожидаемого как объективное дейст-

¹³⁰ "Встречи с прошлым", стр. 236.

¹³¹ Там же, стр. 237-238, цитаты из писем Белого к Р.В. Иванову-Разумнику от 6 и 18 марта 1926 г.

вие, но как действие моральное - уже ставшее фактом. Путем к очищению для обоих героев, независимо от того, в какой мере они к нему приблизились, явилось страдание. Оба они тоскуют, мечтают, терзаются и служат объектами мучительства. У Раскольникова это страдание не связано с прямым продуманным раскаянием и возникает скорее из мощного, но стихийного, морального чувства. У Аблеухова оно также развивается "стихийно", достигает большой остроты и осложняется "идеологическим бредом" о "монголизме" с тем, что Белый называл "окультизмами" или "астральными" переживаниями /эти переживания скорее запутывают и тормозят моральное движение в душе Николая Аполлоновича, направляемое его совестью/. Оба приходят к самоосуждению. "Я/.../ подлец", - говорит Раскольников Соне¹³². "Я - отъявленный негодяй..." - решает Аблеухов /стр. 313, 314/ и повторяет в третьем лице, но опять-таки о себе и на этот раз вместе с автором: "Он - подлец" /стр. 331, ср. стр. 330/.

Николай Аполлонович ненавидел отца, видя себя его "отродьем", впитавшим темное нутро его личности, а его самого "виновником своего позора" /стр. 331-332/. Но вместе с тем он чувствовал глубочайшую близость к нему. Это чувство подкреплялось воспоминаниями младшего Аблеухова о своем детстве, когда отец и сын дружили и отец был "нежным отцом" /стр. 120/. Рассказывается о моментах, когда и у взрослого Аблеухова-сына возникало "что-то, подобное жалости" /стр. 160/ к "сухой фигурочке" /стр. 158/ задыхающегося Аполлона Аполлоновича и он готов был просить у него прощения /стр. 231, ср. стр. 160/. Об этом сердечном порыве к отцу, преисполненном сыновнего чувства, выводящем Николая Аполлоновича "из себя", из состояния его обычной холодности, порыве, отвергнутом отцом, говорится так: "Николай Аполлонович затрепетал от взгляда сенатора, с которым тот к нему повернулся, и странное дело: он почувствовал неожиданный прилив - можете себе представить чего? Любви? Да, любви к этому ста-

¹³² Ф.М. Достоевский. Преступление и наказание. ч. V, гл. 4, там же, т. 6, стр. 318.

рому деспоту, обреченному разлететься на части" /стр. 231/.

Роман не дает определенного и четкого представления в этапах того пути ужаса и страдания, который приводит холодную и больную душу Николая Аполлоновича к зарождению человеческих чувств /почти то же можно сказать об изображении Раскольникова - от убийства до всенародного покаяния/. Очевидно, "слитность" в описании трагических, кризисных переживаний младшего Аблеухова связана с малой протяженностью, спрессованностью отведенного для этого повествовательного времени, но эта "слитность" объясняется и самим характером его внутренней жизни, в тот момент стремительной и уплотненной. В рассказе об этих переживаниях Аблеухова вырисовываются не этапы, а знаки боли, смятения, затемнения, проявления.

Потрясенность и ужас Николая Аполлоновича, вызванные ожиданием надвигающейся катастрофы, толкают его к действию. Он устремляется к Дудкину и заявляет ему об отказе от террористического поручения /стр. 246 и сл./. Знаменательными вехами на его дальнейшем внутреннем пути, помимо вполне реальных встреч, которые с ним происходили, являются пережитые им минуты "просветления". Они отмечаются в романе все той же авторской "эфирной" мифологией: пунктирно обозначенными в тексте "видениями" "печального и длинного". Эти видения возникают перед Николаем Аполлоновичем, хотя он, будучи кантрианцем, и далек от "мистицизма", несколько раз, - чаще, чем перед лицом других персонажей романа. Как можно думать, это связано с тем, что Николай Аполлонович, по сравнению с ними, поставлен в более острую ситуацию и мука его острее их страданий.

Первое видение в этом ряду - еще до его посещения Дудкина - мгновенное, совсем невнятное, подано почти гротескно. Оно возникает в тот момент, когда Николай Аполлонович вышел из дома Цукатовых, пораженный и раздавленный только что полученной запиской, в которой ему предписывалось выполнить свое обещание: совершить террористический акт над своим отцом. В этот момент Аблеухов, стоя "в сплошном темном сне, в сплошной темной слякоти", заметил проходящего "печального и длинного", который

"вдруг обжег" его "синим взором". Этот мифический незнакомец оказался, впрочем, как уже говорилось, просто околоточным надзирателем /стр. 182/.

Второе явление светлого образа перед Николаем Аполлоновичем произошло также на улице. И опять-таки призрачное видение примерещилось в облике вполне реальном.

Аблеухов, считая Дудкина причастным к роковому террористическому поручению, в длинном уличном объяснении с ним, полный негодования, отказывается быть исполнителем "акта" /о провокационном характере "поручения", инспирированного охранкой, он не знал/. И вот в разговоре начинает выясняться, что и Дудкин, человек честный и совестливый, и та политическая партия, с которой он был связан, такого чудовищного поручения не давала и не могла дать. В волнении, в предчувствии возможного избавления от своего томления, от страшной перспективы стать преступником, Аблеухов хватает Александра Ивановича за руку. И вот, когда Дудкин поднял глаза - "что-то печальное, что бывает в снах, - невыразимое что-то, без слов понятное всем, тут пахнуло внезапно от его /Дудкина. - Д.М./ чела, от его костенеющих пальцев". Здесь же сказано, что Александр Иванович приложил палец к губам /стр. 252/ - жест, который является, подобно остальным признакам, указанным в этом месте, - лейтмотивом "печального и длинного". Продолжение разговора между Аблеуховым и Дудкиным, и весь разговор в целом, воспроизведено в реалистической манере. Мгновенное сакральное преобразование Дудкина в сознании Николая Аполлоновича в этот момент больше не повторялось. Формулой, раскрывающей смысл этой ситуации и этого видения, является заглавие раздела "Рука помощи".

Мучения Николая Аполлоновича продолжают и не проходят для него бесследно. Осознание взятой на себя роли отцеубийцы, самоосуждение, страдание привели к тому, что "сердце его, разогретое всем, бывшим с ним, стало медленно плавиться: ледяной комок - стал-таки сердцем; прежде билось оно неосмысленно; теперь оно билось со смыслом; и бились в нем чувства; эти чувст-

ва нечаянно дрогнули; сотрясения эти теперь - потрясли, перевернули всю душу" /стр. 315/. И здесь в какую-то минуту в его сознании "встал кусок детства" /стр. 315/, в памяти возникли детские полузабытые впечатления. "Николаю Аполлоновичу захотелось на родину, в детскую, потому что он понял: он - малый ребенок" /стр. 316/. Этой фразой начинается уже упоминавшаяся глава "Журавли", в которой катарсическое движение в рассказе о Николае Аполлоновиче доведено до высокого подъема.

Момент или моменты "очищения", пережитые молодым Аблеуховым, не превращаются на глазах читателя в его моральную перестройку. Аблеухов понимает, что для жизненной реализации этого "видения детства" "надо было все, все - отрясти, позабыть, надо было - всему, всему - опять научиться, как учатся в детстве; старая позабытая родина - он теперь ее слышит" /стр. 316/. Эта "родина" ближе всего к той, о которой писал Жуковский, - некая умопостижаемая "отчизна", ноосфера, вечность, "нежная тайна", как называл ее в сборнике своих стихов Вяч. Иванов, и вместе с тем - мечта о чистоте - о детстве в прямом смысле слова.

В главе "Журавли" символическое переживание "родины-детства", ее зов возникает в кликах пролетающей над городом в голубом небе стаи журавлей. Об этом сказано: "откуда-то сверху, в пространствах услышишь ты: звук родимый, забытый - звук странный..." /стр. 317/. И это интимнейшее переживание Николая Аполлоновича подкрепляется образом такого же, как у него, общего восприятия "призывных" кликов журавлей толпящимися вокруг прохожими. Возникает мгновенное сближение людей, стоящих с запрокинутыми головами рядом с Аблеуховым, - катарсическое единство "ближайших", "хор", своего рода мистерияльное "преображение".

"Вдруг - целое кольцо любопытных; у всех подняты головы, и тротуар - запружен; городской пробирается; и - нет: не сдержал любопытства; остановился, голову запрокинул; он - смотрит.

И ропот:

- "Журавли!..."

- "Опять возвращаются..."

- "Милые..."

Над проклятыми петербургскими крышами, над торцовою мостовой, над толпой - предвесенний тот образ, тот голос знакомый!

.....

И так - голос детства!

Он бывает не слышен; и он - есть; курлыканье журавлей над петербургскими крышами - нет-нет - и раздастся же. Так голос детства.

Что-то такое расслышал теперь и Николай Аполлонович" /стр. 317/.

Далее как подготовленный переход и кульминация этих переживаний Николая Аполлоновича перед ним возникает видение "печального и длинного" - третье явившееся ему видение, - которым оказывается лишь впоследствии узнанный Аблеуховым Сергей Сергеевич Лихутин. Об этой встрече с "грустным и милым" /стр. 318/ незнакомцем уже говорилось выше.

Хотя все эти встречи - только минуты в жизни Николая Аполлоновича, они знаменуют некое продвижение его к "очищению", скорее возможность такого продвижения. Чувства и метания страдающего Аблеухова описываются прежде всего в разделах "Невский проспект" и "Откровение" /гл. 6/. В них продемонстрированы "окультурно-символические" переживания, о которых он рассказывает Дудкину. Основная их тема - "выхождение из себя", преодоление своей самости и глубинное самопознание. В признаниях Аблеухова они очерчиваются как комплекс психосоматических ощущений, проецированных в духовную и этическую сферу. Александр Иванович Дудкин полусуто сравнивает Аблеухова, охваченного этими переживаниями, с "Дионисом терзаемым" /стр. 259/ и "умирающим Дионисом" /стр. 260, глава "Дионис"/. В русской символистской литературе, особенно в сочинениях Вяч. Иванова, страдающий и воскресающий эллинский бог Дионис, в том преломлении, в котором его прославлял молодой Ницше, нередко сопоставляется - вопреки Ницше - с Христом. Это сближение в какой-то

мере было принято и А. Белым¹³³. Правда, образ "печального и длинного" очень далек от мифологического образа Диониса, но в разделе "Дионис" Белый явно возвращается к традиции этих сопоставлений. Само название этого раздела подчеркивает, что сравнение Аблеухова с терзаемым Дионисом, брошенное Александром Ивановичем как реплика, имеет для автора принципиальное значение. И, конечно, автор согласен со словами Дудкина, обращенными к Николаю Аполлоновичу и определяющими и оценивающими речи потрясенного Николая Аполлоновича: "Не по Канту теперь говорите... Этого языка я от вас еще не слышал..." И еще, после того как Аблеухов с этим согласился: "...в словах ваших слышно биение подлинной крови..." /стр. 259/.

Не случайно страдающий и на мгновение показавшийся прекрасным образ Николая Аполлоновича мог напомнить своим видом распятого Христа /"будто нимбовый круг", "разведенные кверху ладони"/ и смирить полоумного от гнева простодушного подпоручика Лихутина, который только что насильно затащил Аблеухова к себе домой /стр. 371/.

Спасительное страдание Аблеухова-сына подсознательно воспринимает даже его отец-сенатор, - человек с ослабленной чувствительностью и уже пришедший к выводу, что сын его - "ужаснейший негодяй" /стр. 231/. В то время, когда Аблеухов-сын на квартире у Лихутиных переживает состояние крайнего унижения и страха, Аблеухов-отец, глядя в каминные огни, на их "текучие светлости", с испугом различает хриstopодобные - так ему показались - контуры своего распятого в огнях сына:

" - Вот - страдальчески усмехнувшийся рот, вот - глаза василькового цвета /как у его отца в те минуты, когда в нем ощущалось человеческое начало. - Д.М./, вот - светом стоящие волосы: облеченные в ярость огней, с искрой пригвожденными в

¹³³ Андрей Белый. Орфей, "Труды и дни", 1912, № 1, стр. 65. - На это сближение Николая Аблеухова с Дионисом и вместе с тем с Христом обратила внимание Лена Силард в статье "Аполлон и Дионис" /"Umjetnost Rijeci". Zagreb, 1981, стр. 157-158/.

воздухе ладонями - ладонями, которые проткнуты, -
крестовидно раскинутый Николай Аполлонович там
страдает из светлости светов и указывает очами на
красные ладонные язвы; а из разъятого неба льет
ему росы прохладный ширококрылый архангел - в
раскаленную печь..." /стр. 374/.

Иллюзорные видения Лихутина и Аполлона Аполлоновича почти совпадают. Я не могу согласиться с мнением Д. Элсворта о том, что они представляют собой лишь пародию на младшего Аблеухова¹³⁴. Очевидно, по мысли Белого, человек в страдании действительно уподобляется Христу, и поэтому иллюзорное сближение образа Николая Аполлоновича с образом Христа, которое действительно может представиться пародическим, на самом деле таковым не является, или, точнее, потенциальная пародичность его общей концепцией романа преодолевается.

Тем не менее это место, уподобление Николая Аблеухова страдающему Христу, при всей беглости относящихся к нему образов, пропущенных к тому же через сознание воспринимающих героев, "чужое сознание", не удовлетворило Белого: сравнение, по-видимому, показалось ему чрезмерным. Из своего перестроенного и сокращенного "берлинского" варианта "Петербурга" Белый его исключил. Страдания Николая Аполлоновича было многосоставным и не всегда ведущим к очищению. В доме Лихутиных, в терзании и унижении "он даже хотел пострадать" /выделено мною. - Д.М./, надеясь, что из его разорванного я "брызнет слепительный светоч и голос родимый оттуда к нему изречет, как всегда, - изречет в нем самом: для него самого:

- "Ты страдал за меня: я стою над тобой".

Но голоса не было. Светоча тоже не было. Была - тьма" /стр. 372/. И далее автор в прямой форме объясняет духовную ограниченность /отсутствие "благодати"/ в этом страдании Николая Аполлоновича: "Почему же не было примиренного голоса: "Ты стра-

¹³⁴ Д. Элсворт, стр. 108.

дал за меня?". Потому что он ни за кого не страдал: пострадал за себя" /стр. 372/.

Этот ответ имеет прежде всего локальный характер - относится к переживаниям Аблеухова в квартире Лихутиных и оскорбительным для него обстоятельствам, которые предшествовали его появлению в этой квартире. Но в этом ответе можно уловить "поправку" к моральной оценке страдания Николая Аполлоновича в целом. Да, его страдания - страдания совести, ведущие его мучительным путем к очищению. Но это - страдания все же прежде всего за себя, и в этом ограниченность их духовной проекции. Внутренние возможности, которыми располагает Николай Аполлонович и которые открываются ему на этом пути, проявляются в эпилоге к роману.

10

Едва ли не самый сложный персонаж в романе Белого - Александр Иванович Дудкин. Он - так же как и младший Аблеухов - интеллектуальный герой романа. Так же как и Николай Аполлонович, он - из мира декадентской психоидеологии XX века, генетически связанный вместе с тем с героями Достоевского. Дудкин в романе - слабый и ущербный человек, но Белый не превращает его в объект сатиры и гротеска, не показывает его - за исключением сцены, завершающей его демонстрацию в романе, - в тех резко некрасивых проявлениях, которые в изобилии входят в характеристику "красавца" и "урода" Николая Аполлоновича. Дудкин - революционер-подпольщик, по прозвищу "Неуловимый", связанный с неким полуфантастическим партийным центром народнического типа, совестливый интеллигент, начитанный в мистической литературе. Он живет конспиративно, совершенно изолированно, в нищенской, сырой, насквозь прокуренной комнате под крышей. От одиночества, алкоголя и своей необычайной болезненной чувствительности он страдает психическим расстройством, галлюцинациями и впадает под конец в полное безумие. Из всех основных персонажей романа один лишь Дудкин - "профессиональный револю-

ционер", хотя и мало похожий на революционера того времени, каким он представляется в жизни и в литературе.

Сюжет "Петербурга" приурочен к октябрю 1905 года, то есть ко времени крутого подъема революционной волны. Но "Петербург" объективно и согласно пояснению самого автора не является романом о революции в прямом смысле. Его содержание лишь пересекается с революционной темой, захватывает ее сбоку, но не развивает ее в целом, во всей ее полноте и ответственности. В романе-поэме Белого движение революционных масс - лишь отдаленный, стихийно действующий фон, не более. Это движение в романе не обретает разума, направленности, превращающих возбужденные массы в революционный народ. Массы остаются в романе грозной, угрожающей старому миру, но загадочной силой.

В фабуле романа революция при подходе к ней с точки зрения реальной социально-политической истории, взята не в ее основном русле, а периферийно и, главным образом, в сопровождающих ее явлениях. Тема провокации в "Петербурге" заслоняет и перевешивает тему революции. В основном "Петербург" остается произведением о судьбе русской духовной культуры, государственности и личности ее элитарных носителей в катастрофической ситуации начала XX века. В проекции этой тематики и следует подходить к образу Дудкина.

Дудкин изображен в романе как искренний, хотя и весьма своеобразный, революционер и честный человек, обманутый и пораженный провокацией, которая выдает себя за революцию, - провокацией в прямом и грубом смысле слова и "провокацией" в авторском, расширенном ее понимании - духовной и незримой, поставившей его на ложный путь. Вместе с тем в романе показывается, как Дудкин, слабый и запутавшийся интеллигент, начинает догадываться и догадывается об осилившем его и подчинившем его зле, как он потрясен этой открывшейся ему истиной, как заболевает душевно и кончает - уже в состоянии "безумного прозрения" - восстанием против этого зла /убийство провокатора Липпанченко/.

Образ Дудкина и его личность, проецированная в действи-

тельность, менее собраны, чем личность и образы обоих Аблеуховых. В этом образе, в его содержании и оформлении, отсутствует и должна отсутствовать та пластичность и выпуклость, даже "масочность", которые характеризуют изображение Аполлона Аполлоновича. В живописании Дудкина Белый ограничивается единственным, но исключительно устойчивым лейтмотивом /в начале романа/: "незнакомец с черными усиками". Но этот внешний признак, увиденный как бы со стороны, дополняется впоследствии не связанной с ним развернутой внутренней характеристикой: болезненная разговорчивость, склонность к самопризнаниям, явления психического расстройства с бредом и галлюцинациями.

Идейные устремления Дудкина еще менее четки, чем философская ориентация Аблеухова-сына. Николай Аполлонович не интуитивист, не мистик, он тяготеет к строгой системе. Он - кантианец в прямом смысле и, главное, в том обобщенно-нарицательном значении, к которому сводится условная расшифровка этого понятия в концепции "Петербурга": отвлеченность, выхолощенный логизм, схематизм, - определения, по мысли Белого, эквивалентные формам мышления и практике Аблеухова-сенатора. Дудкин пронизан идеологической атмосферой. Но идеология его, как и его душевная личность, - аморфна, разнородна, подвижна, - "психологична". Он был нищезащитником, склонен, в отличие от Николая Аполлоновича, к мистике, увлекается "Апокалипсисом" и "отцами церкви". Будучи революционером-подпольщиком, он не верит в массовое революционное движение и, как Николай Аблеухов, предается "символическим переживаниям" с бредовой космической перспективой.

У него, как и у Николая Аполлоновича, своя "мифология", возникающая в мистических интуициях и галлюцинациях, но выражающая - согласно авторской концепции - высшую реальность, "realiora" романа. Правда, он не может, в отличие от младшего Аблеухова, отнести себя к потомкам полумифических "туранцев", "монголов", но в логическом чертеже романа и он причастен к древнему "монголизму", похожему на "монголизм", возникающий в "мозговой игре" Николая Аполлоновича. И ему мерещится фантасти-

чески-зловещее монгольское лицо /стр. 92/, и он, хотя и в прошлом, проповедует разрушение современной, будто бы изжившей себя культуры и переход к "здоровому варварству" /стр. 292/, то есть осуществление того, в чем видел молодой Аблеухов торжество "древнего монгольского дела". Он усматривает в народных массах лишь "исполнительный аппарат", "клавиатуру", на которой играют избранники, и соглашается с Николаем Аполлоновичем, назвавшим его "спортсменом от революции" /стр. 85/. Вместе с тем, не отказываясь по-своему служить революционному движению, он считает, что "верх движения - мировая бездонная пустота" /стр. 90/. Совместно со всем этим в личности Дудкина присутствует то, что он называет "категорией льда", холод, который также является, как уже говорилось, определяющей чертой индивидуальности обоих Аблеуховых. "Категория льда - это льды Якутской губернии, - признается он, имея в виду свою сибирскую ссылку, - их я, знаете ли, ношу в своем сердце; это они меня отделяют от всех; лед ношу я с собою..." /стр. 86/.

Но процесс мифологизации в сознании Дудкина на этом не останавливается и развивается дальше в его бредовых видениях. Ему мерещатся какие-то "черные очертания", которые гонятся за ним по "грозной, теневой, сырой" лестнице /стр. 243-244/, и некий "персидский подданный" Шишнарфнэ /стр. 293 и сл./, демоническая, нечистая фигура. С этой фигурой связано представление о мировом абсурде, абракадабре всемирного хаоса, реализованных в бессмысленном слове-перевертне "енфраншиш" /стр. 88/ - Шишнарфнэ наоборот. Это - особая модификация дьявольщины, подновление карамазовского черта, явившегося то ли извне, то ли из головы Александра Ивановича, как и его полная значения "мозговая игра". Это наползающая на Дудкина дьявольщина и угрожающая ему провокация - явления, растущие из одного и того же корня.

Но темным силам не удастся полностью овладеть душой Дудкина, как и душами большинства основных персонажей романа. Его совесть сопротивляется этим силам. Он несет в себе возможности катарсиса, и они при всей своей слабости дают о себе

знать.

Еще в прошлом, в предыстории романа Александр Иванович сознает злую суть своих призывов к ниспровержению культуры и всеобщей варваризации /стр. 296/, усматривает связь их с "сатанизмом" и отвергает их "как болезнь". Какие бы скептические и нигилистические мысли о движении народных масс он ни высказывал, он не прекращает своей революционной работы и сохраняет противоречащее этому скепсису отношение к революции как высокому делу, утверждая, в привычном ему стиле мышления, что "Общественность, Революция - не категории разума, а божественные Ипостаси вселенной" /стр. 275/. Программа партии, к которой он принадлежал, его не устраивала /стр. 275/. Он склонялся к мысли, что приступить к "великому народному делу" можно только "со страхом Божиим", очистившись /стр. 273. Он не был ортодоксально-религиозен, но не умел мыслить вне религиозно-мистических представлений/. Он давно интуитивно ненавидел "особу", провокатора Липпанченко, который направлял его деятельность, хотя в течение долгого времени не понимал, что Липпанченко провокатор, и, смирив свое раздражение и гнев, смотрел на него как на крупного революционного руководителя.

Когда Дудкин узнал о трагической ситуации, в какую попал Николай Аполлонович, совесть и разум правильно подсказали ему, что странное и аморальное поручение, данное младшему Аплеухову, - убить своего отца - не могло исходить от партии, и Александр Иванович попытался рассеять этот злой туман, помочь Николаю Аполлоновичу делом. Крайне важен в построении образа Дудкина и романа в целом рассказ о том, как Дудкин, потрясенный сообщением Николая Аполлоновича о поручении, заверил его, что оно - фикция и ложь. Здесь в роман опять вступает в свои права "мифология". Уже был отмечен /см. стр. 252/ намек на внезапное "преображение" Александра Ивановича, мгновенное слияние его с образом "печального и длинного", возникшее то ли в "авторской сфере" романа, то ли в сознании Аплеухова, взволнованного мелькнувшей надеждой на спасение от нависшего над ним

ужаса, то ли в обеих сферах одновременно. Такого рода метаморфозы, "переходы" принципиально важны для романа "Петербург" и, как мы уже знаем, входят в характеристики не только Дудкина, но особенно Дихутина и даже Аблеухова-сына. Смысл их - в том, чтобы выявить возможность проявления высокого духовного начала, заложенного в каждом человеке. В данном случае в романе показано, что этой возможностью, имеющей основание в моральных глубинах личности, обладает Дудкин. Но "внешние признаки" связи Александра Ивановича с "печальным и длинным" этим не исчерпываются. Проходя по набережной Невы, где-то в дальнем конце Васильевского острова, Дудкин много раз встречался с этим "неведомым другом" /стр. 285/, который "обращал на него /Александра Ивановича. - Д.М./ невыразимый всевидящий взор" /стр. 286/, притягивающий к себе Дудкина, но не останавливался и проходил мимо.

Однако прочно и по-настоящему Дудкин связан не с "печальным и длинным", а с другой такой же символической фигурой романа, с таким же призраком - с Медным Всадником. В "сфере Всадника" развивается и судьба Александра Ивановича.

Разумеется, решающим событием, определившим доступные для Дудкина пределы "очищения", явилось осуществленное им возмездие - расправа с провокатором Липпанченко. Состояние безумия, в котором Дудкин пошел на это убийство, не лишает совершенный им акт внутреннего смысла, поскольку безумие не нарушило логику этого акта, а только облегчило его исполнение. Дудкин знал, что нужно пресечь зло, - провокатора нужно "ликвидировать" - он это и сделал.

Медный Всадник, вдохновляя Дудкина и помогая ему совершить задуманное, превышающее его силы, тем самым и сокрушает его.

Тема Медного Всадника, идущая от Пушкина, пронизывающая весь роман, в первую очередь повернута к Дудкину. Медный Всадник с его "медными мыслями" - монумент и призрак, окружается в "Петербурге" демоническим ореолом. В этом отношении он раз-

ноприроден с "печальным и длинным" и контрастирует с ним. Но, вопреки мнению некоторых исследователей, о котором уже говорилось /см. выше, стр. 65/, нет основания рассматривать этот символический образ как полностью противопоставленный и враждебный образу "печального и длинного". Уже было отмечено то лирическое отступление, в котором утверждается, что "великий Всадник" взлетит над историей и автор допускает, что избранный Всадником путь в конце концов приведет Россию - после бед и потрясений - к победе над темными силами. /"Куликово Поле, я жду тебя!" - стр. 99/. Уместно вспомнить, что и Пушкин, который сочувствовал Всаднику-Петру, несравненно больше, чем Бель, вводил и оценку его, как и автор "Петербурга", противоречивый элемент /"строитель чудотворный" и "погубитель" Евгения/. Можно быть уверенным, что Всадник, ставший одним из основных мифов романа, это - символ безграничной действенной воли, безмерной мощи, железной и освещенной разумом исторической необходимости, демонической беспощадности, но отнюдь не inferнальное начало в его односторонне-отрицательном выражении.

В разделе "Гость" /стр. 306-307/ рассказывается о том, как Медный Всадник появился в камере Дудкина и почти без слов, одним присутствием своим укрепил уже назревшее в нем решение уничтожить провокатора Липпанченко и одарил его силой, нужной для того, чтобы совершить эту исторически закономерную казнь. И, более того, в те минуты, когда Дудкин, уже безумный, пробирается к дому Липпанченко с намерением осуществить свое решение, посетивший его медный гость, уже не в комнате, а на взморье, указующим жестом призрачной руки повелевает ему завершить задуманное /стр. 380, 382/. В отличие от пушкинской поэмы, в которой Медный Всадник гонится за Евгением, здесь он - союзник, жестокий наставник и беспощадный вдохновитель Дудкина. Недаром он называет Александра Ивановича "сыном" /стр. 306/. Дудкин, при всех своих особенностях, ближе к истории, чем Евгений, уходящий от нее в "частную жизнь".

Допустимо, что справедливое возмездие в определенных условиях может открыть путь к очищению, стать его предпосылкой.

Но это - сложная, отнюдь не бесспорная форма катарсиса /об этом уже говорилось/ - двусмысленна, как взгляд Медного Всадника в изображении Белого. Акт устранения воинствующего зла почти неизбежно облекается в форму зла и не может восприниматься как благо в его беспримесном содержании. Липпанченко - омерзительная личность, внушающая моральное и физическое отвращение, но и в нем, как уже было замечено, таились какие-то следы человеческой природы, хотя бы оттенок лиризма /раздел "Лебединая песня"/. Поэтому не кажется неуместным и вполне соответствует логике этического сознания, пронизывающего роман, момент "неописуемой жалости", которую, как мы узнаем, испытал совестливый Дудкин, готовясь к убийству /стр. 381/. По той же причине бесконечно безобразная и отталкивающая форма этого убийства не противоречит концепции произведения. В романе Белого, в котором и без того много "антиэстетических подробностей", сцена убийства Липпанченко Дудкиным, который уже окончательно сошел с ума, - дана как предельная гипербола безобразия. Дудкин - безумный убийца, сидя верхом на трупе своей жертвы в позе Медного Всадника, с простертой рукой, с черными "вздернутыми кверху", "петровскими" усиками, превращается, как об этом писали многие исследователи, в пародию на себя самого, гротескно копирующего Всадника. Конечно, мы ошиблись бы, приняв эту пародию за прямое осмеивание несчастного заблудившегося персонажа и тем более его высокого "покровителя". Но горькая и злая оценочная "поправка", порожденная ироническим и моральным сознанием, входящим в состав содержания романа, в этой сцене, многосоставной по своему значению, содержится.

Возмездие, осуществленное Дудкиным и несомненно несущее в себе очистительную потенцию, оказывается в итоге искаженным катарсисом, его искривленной формой.

Если отвлечься от вопроса о судьбе Дудкина и принять во внимание не только его, но и все содержание "Петербурга", при-

ходится признать, что катарсическое начало проявляется в романе ограниченно, большей частью "вспышками" и во многом приглушается противостоящими силами. По этой причине мнение М.А. Чехова, сообщенное Белым, о том, что роман "Петербург" вообще лишен катарсиса, слишком обобщенное и категоричное, нельзя не принять к сведению. Действительно, катарсиса, в его определенном и ярком выражении, вытекающего из темы и сюжета произведения в целом и организующего их, в "Петербурге" нет, хотя тенденция к катарсическому развитию основных героев налицо. В этом отношении, например, "Преступление и наказание", где центральная линия — духовный путь Раскольникова — развивается именно в сторону катарсиса, — явление иного характера.

Сюжет "Петербурга" связан с историей, но Белый — по крайней мере во время работы над романом — не верил в решающую очистительную силу и возможности исторического процесса в собственном его значении. Поэтому катарсис, рождающийся из исторического движения, в романе отсутствует. Наличие в "Петербурге" культурно-исторических, духовных прогнозов утопического или апокалипсического характера вносит лишь сопровождающее сюжет лирическое подобие, обещание катарсиса. Последовательного и универсального катарсического разрешения фабульно-сюжетной коллизии в "Петербурге", какой она сложилась у Белого, и ожидать было трудно. Она давала лишь подводящие к возможностям катарсиса просветы в духовной жизни героев. Следует прибавить, что катарсис чаще всего связан как со своими предпосылками, с такими предельными, ведущими в глубину, проявлениями жизни, как трагедия и смех. Финальная катастрофа в романе — взрыв бомбы, к которому было направлено все основное действие и которым разрешался фабульный конфликт, — не была доведена до возможной трагической определенности и тем более не сопровождалась очищающим смехом. Белый соединил с драматической сутью этого взрыва иронически-фарсовый ход. Снимающая ирония сказывается здесь уже в том, что взрывное устройство бомбы было смонтировано в коробку из-под сардин /"сардинница ужасного

содержания" / и что сенатор после ночной катастрофы, оставшись целым и невредимым, в страхе перед сыном, "улепетнул" /Белый/ в "ни с чем не сравнимое место" и заперся там на задвижку, тогда как сын, с самыми добрыми намерениями, побежал за ним, придерживая "спадающую кальсонину", и, добежав, "колотился отчаянно в дверь" этого "места" /стр. 415/. Однако ничего общего с освобождающим катарсическим "весельем" эти подробности не имеют. Дальнейшее упоминание о том, что Николай Аполлонович лишился чувств и сколько-то дней "лежал в приступах нервной горячки, не приходя в сознание вовсе" /стр. 416/, - лишь частично смягчает этот фарсовый пассаж.

И все же "иронические поправки" не снимают естественного вывода о решающем моральном значении катастрофы в доме сенатора и символический смысл взрыва. Читатель может и должен предположить, что потрясение, пережитое отцом и сыном Аблеуховыми, прибавило нечно очень важное к душевному опыту обоих /особенно - сына/ и способствовало продвижению их если не к полному внутреннему возрождению, то к духовно-просветленному покою. Белый показывает это сдержанно и осторожно, но все же дает об этом представление.

Роман, как известно, обрывается взрывом бомбы, "сардинницы ужасного содержания". О дальнейшей судьбе Аблеуховых в нем сообщено лишь в кратком, по-видимому намеренно обедненном, эпилоге, который отделен от главного действия большим временным промежутком и значительной сюжетной паузой.

Эпилог "Петербурга" светлее основного текста, потому что в нем нет Петербурга. Бездушному бюрократизму и провокации, зловещей бредовой стихии в сознании действующих лиц, призракам мифологизированного города противостоит в эпилоге умиротворение и "простая жизнь" главных героев, их соприкосновение с живой, свободной от городских миражей природой. Характерные для основного текста сложные экспрессивные, нередко игровые пассажи заменяются здесь традиционно-реалистической, прозрачной, уплотненной, почти резюмирующей манерой изложения. Эту

манеру можно было бы принять даже за неоправданный стилистический сдвиг, если забыть, что эстетическая многослойность характеризует все произведение и самый принцип его построения и что упрощение стиля в эпилоге вполне гармонирует с крутым переломом в содержании романа:

Эпилог "Петербурга" — кода романа-поэмы, его необходимое лирико-смысловое, музыкально-ритмическое дополнение и разрешение. В нем — пересечение тем двух главных героев. Даже по "закону формы", по своему лирическому и ритмическому звучанию /здесь ритм понимается как плавное движение больших тематических молекул/ эпилог "Петербурга" предрасполагает к его катарсическому осмыслению. По-видимому, мысль о возможности катарсического характера эпилога с "музыкальной" и, конечно, прежде всего, с тематической его стороны присутствовала в задании автора. Но эпилог "Петербурга" — все же не авторское вмешательство, не авторский "deus ex machina" в полном смысле, хотя мысль о таком его понимании в сознании читателя не вовсе отсутствует. В романе нет, как это часто бывает, последовательного перехода от текста к эпилогу: мосты между ними в какой-то мере приходится достраивать читателю. Но в чертеже произведения они существуют. Между текстом и эпилогом — пауза жизни, пауза мысли и душевного процесса — в большем масштабе, чем в паузе Чехова. Обоих персонажей романа, главным образом Николая Аполлоновича, привели к относительному успокоению и примирению опыт пережитого и изжитого страдания и освобождение от власти тех исторических сил, которые на них обоих по-разному давили: на отца — страх, на сына — иллюзорное соприкосновение с революцией, которая была подменена провокацией. От ужаса действительности "страшного города" избавило их уединение. Очевидно, "тихая старость" Аполлона Аполлоновича, принявшая вид разрешенности конфликтов, снятия противоречий, также сыграла свою роль.

И более того.

Читатель, восстанавливая — с относительной точностью —

связь эпилога и романа, выводит ее не только из общего, сюжетно оформленного, направленного на эпилог содержания, но догадывается о влиянии сказавшихся в нем принесенных автором идей и тенденций или только их отголосков. Я имею в виду "толстовскую" веру автора в превосходство личных, индивидуальных путей духовного и морального развития над общими, "соборными", историческими путями, веру в возможность преодоления эгоистического и "механистического" начала началом природным, "естественным", "космическим", веру в идею сострадания и прощения, в туманную мечту о будущей просветленной России и его общую религиозно-мистическую настроенность. Какую-то долю приобщения ко всему этому миру долженствования, ко всем этим императивам читатель находит в эпилоге.

Оба Аблеухова показаны в финале романа деревенскими жителями, успокоившимися на "лоне природы", в общении с нею: сперва - старики Аблеуховы и, после их смерти, вернувшийся из Египта в родовое имение Николай Аполлонович. Аполлон Аполлонович теперь уже не государственный деятель, не "историческая личность". Сенатор доживает свой век вместе с женой, простивший ее и своего сына. Здесь нет речи о трагических "пограничных ситуациях". Глубина жизни просвечивает здесь не в катастрофических событиях, а в бытовом, почти идиллическом пункте в ее тихом, умиротворенном движении, которое для данного случая как бы отождествляется с освобождением от "злого мира". Особенно большую роль в этом новом освещении образа сенатора в конце романа играет природа, со всех сторон окружающая Аблеухова. Тогда как в ранней, "некрасовской" редакции романа сказано о том, что "деревенский ландшафт его /Аполлона Аполлоновича. - Д.М./ прямо пугал" /стр. 428/ и что он "возненавидел деревню" /стр. 429/, в "сириновском" тексте говорится, что к концу жизни он избрал местом жительства именно "деревню" - свою затерянную в далеких просторах усадьбу. Здесь говорится о заснеженных елях и сугробах, обступающих старого сенатора

зимой, и о бушевании "зеленеющих листьев" - летом, о "синеве и барашках в небе" и о "трясогузочке" на дорожке - живом и простом великолепии зеленого мира. Потенциально катарсическое осмысление этой темы очевидно. Но к ней присоединяется и усиливающий ее символический мотив.

В эпилоге рассказывается, что переносное кресло старого и больного Аполлона Аполлоновича было поставлено в гущу лиловых колокольчиков - последнее в романе упоминание об Аблеухове-отце. Читателям, не посвященным в условности символистской поэтики, не знакомым с ее шифрами, эти колокольчики несомненно покажутся таким же самодовлеющим, эмпирическим образом, как, например, образ "трясогузки". Между тем у почитаемого младшими символистами, в их числе Белым, Вл. Соловьева, колокольчики /правда, не лиловые, а белые/ имели сакральное значение. Вл. Соловьев написал о них два стихотворения, из которых последнее было создано за месяц до смерти поэта-философа. Колокольчики для Вл. Соловьева - "белые думы", "нездешние сны", связанные с самыми заветными "теургическими" переживаниями¹³⁵.

Это приобщение старика Аблеухова к природе, своего рода "благословение", снисходящее на него из мира природы, было лишь относительно подготовлено предыдущим текстом: оно вноси-

¹³⁵ О сакральном характере символа "белые колокольчики" в лирике Вл. Соловьева см.: А. Белый. Воспоминания о Блоке /"Эпопея", № 1, 1922, стр. 145-146/. Блок также придавал стихотворениям Вл. Соловьева о колокольчиках /1899 г./ особенно важное значение /см. мою статью "Ал. Блок и Вл. Соловьев" /сб. "Творчество писателей и литературный процесс", Иваново, 1981, стр. 141/. - Связь образа колокольчиков у Белого со стихотворениями Вл. Соловьева впервые была отмечена в комментариях к "Петербургу", изд. 1981 г., стр. 684.

ло в образ сенатора нечто новое. Даже то, что Белый не выявляет в эпилоге сознательной реакции Аполлона Аполлоновича на эту теснящуюся вокруг него просветленную, духовно значимую природу, а только окружает его образами природы, обличает с нею Аблеухова независимо от его сознательного отношения к ней, даже это не имеет решающего значения. Стоит вспомнить, что старик Аблеухов в основном тексте романа, как уже упоминалось, был изображен не только чуждым природе, но и агрессивно противопоставленным ей. Механистический рационализм его сознания, "геометризм" его мысли были глубоко враждебны органическим основам природной сферы. В тексте "Петербурга" /гл. 1/ прямо сказано об его безразличном, нивелирующем отношении к разнообразным явлениям природы¹³⁶. Поэтому сближение Аполлона Аполлоновича в эпилоге с природой, которое мы не можем полностью отнести за счет авторского нажима /для нас все же различного/, следует признать свидетельством содержащейся в его образе потенциальной возможности внутреннего изменения.

Как поясняющий к этому месту романа контраст и отчасти подобие подошло бы сравнение Аблеухова к концу его дней с описанием смерти состарившегося Матвея Кожемякина в одноименной повести Горького, написанной почти в те же годы, что и "Петербург". Смерть Кожемякина, окруженного праздничным сиянием весенней природы, радостно принимавшего все сущее на земле, ее цветение, детей, чистосердечие юности, катарсична в полной ме-

136 Привожу известное место романа, характеризующее отношение сенатора к природе: "... - кой веки, попав на цветущее лоно природы, Аполлон Аполлонович видел то же и здесь, что и мы; то есть: видел он цветущее лоно природы; но для нас это лоно распадалось мгновенно на признаки: на фиалки, на лютики, одуванчики и гвоздики; но сенатор отдельности эти возводил вновь к единству. Мы сказали б конечно:

- "Вот лютики!"

- "Вот незабудочка..."

Аполлон Аполлонович говорил и просто и кратко:

- "Цветы..."

- "Цветок..."

Между нами будь сказано: Аполлон Аполлонович все цветы одинаково почему-то считал колокольчиками..." /стр. 35-36/.

ре. Образ дряхлого, параличного Аблеухова как бы подведен автором в эпилоге к границе возможного очищения, но оно лишено подъема и пафоса настолько, что остается скорее в потенции и в своей полноте не осуществляется. Очевидно, и Горький, и Белый, как художники каждый по своему, были целиком правдивы, ответив своих уходящих из жизни героев, накануне их ухода, именно так, как это они сделали, по-внешнему - как будто одинаково, но в сущности, - различно /"чуть-чуть" - в толстовском смысле/.

Образ Николая Аполлоновича, как известно, значительно ближе к личности самого Белого, чем другие персонажи романа. В эпилоге "Петербург" он не только близок, но по своей внешней биографии почти тождествен автору периода североафриканских путешествий /главным образом - 1911 год/. Впечатления младшего Аблеухова от жизни в Египте, пунктирно очерченные в эпилоге, во многом совпадают с тем, что видел и сам Белый во время своих поездок того времени в Тунис, в Египет, в Палестину. Лейтмотив, определяющий пребывание Николая Аполлоновича в Египте, - успокоение в мертвом мире пустынь и изучение древнеегипетской "Книги Мертвых" - "очищение смертью" с проецированием ушедшей в небытие страны пирамид и фараонов на дряхлеющую цивилизацию Европы. Однако духовная жизнь Николая Аполлоновича на Востоке имеет переходный характер и связь ее с образом в эпилоге, как можно думать, заключалась лишь в его подготовке к покою иного рода, к деревенской нирване, к своего рода аттраксии. К такому выводу приводит конспективная информация эпилога о жительстве младшего Аблеухова в России, в усадьбе своих уже умерших родителей.

Здесь Николай Аполлонович выступает в совершенно новом облике, который он приобрел за 8 лет, отделяющих его жизнь в деревне от времени основного действия романа. Это не катарсическое, озаряющее душу преображение человека, нашедшего наконец животворную истину. Это не похоже и на просветляющее и очищающее от фантазий и мишуры отрезвление умирающего среди любящих его людей Дон-Кихота, превратившегося в Алонсо Кихано Доброго. Это и не тот назревающий и просветляющий, но лишенный яркости внезапного озарения, описанный лаконически-сдержанно поворот к

новому мироощущению, который пережил на каторге Раскольников. Но это - переход, может быть занявший многие годы, на новые созерцательно-спокойные пути, переход, исключаящий, по мысли автора, прежнее болезненно-кризисное состояние и, очевидно, по своему идейному содержанию в чем-то близкий самому Белому. И во всяком случае, этот переход является вместе с тем уходом от недолгой жизни, который в понимании его Белым /кстати, и Блоком/ имел значение огромной жизненной вехи /ср. мысли Белого и Блока об "уходе" А. Добролюбова, Л. Семенова и особенно о предсмертном уходе /1910 г./ Л. Толстого, вызвавшем восторженную реакцию Белого, который назвал этот "уход" самым лучшим произведением великого писателя¹³⁷.

Во время своей работы над эпилогом Белый был всецело увлечен доктриной Штейнера, но это увлечение в эпилоге не отразилось. По-видимому, художественное чутье, "чувство действительности" предохранили Белого от того, чтобы превратить Николая Аполлоновича в антропософа, то есть приписать ему позицию специфическую, резко обособленную даже в "элитарных", рафинированных кругах русской идеалистической интеллигенции и недостаточно подготовленную тем, что говорилось о нем в романе.

Исследователь Белого Сэмюэл Д.Сиоран считает, что духовный путь Николая Аполлоновича цикличен, что Аبلеухов-сын, "архетипически" порожденный "монгольской стихией", пройдя опыт европейской культуры, к концу романа возвращается к "Востоку", к "ок-

¹³⁷ Андрей Белый. Трагедия творчества /Достоевский и Толстой/ М., 1911, стр. 46. - Тема "ухода" имеет в русской литературе исключительное значение /ср.: "уход" /бегство/ Алеко, его разрыв с "неволей душных городов" /"Цыганы"/, "уход" Лизы Калитиной в "Дворянском гнезде", Степана Трофимовича Верховенского - в "Бесах", Протасова - в "Живом труп", героини бунинского "Чистого понедельника", вплоть до фантастической, но стойкой легенды об "уходе" /будто бы фиктивной смерти/ Александра 1-го, принявшего, согласно легенде, имя Федора Кузьмича. - Мысль об "уходе" стала занимать Белого еще в молодые годы. "Тема "ухода" - вспоминает он, имея в виду именно эти годы, - меня, как Семенова, мучила; неудивительно: мы говорили о том, что, может быть, уйдем; но - куда? В лес дремучий?" /Андрей Белый. Начало века. М.-Л., 1933, стр. 302/.

культурной мудрости" Древнего Египта¹³⁸. С таким толкованием пути Николая Аполлоновича согласиться трудно. Аблеухов-младший, живя в Египте, действительно вникал в древнеегипетскую мудрость, но, может быть, еще сильнее он был захвачен, как и сам Белый, побывавший в Египте, жутким ощущением небытия, порождаемым развалинами древнеегипетского мира. Кроме того, в том же эпилоге, в котором приводятся сведения о пребывании Николая Аполлоновича в Египте, упоминается о его путешествии в Назарет, то есть о его интересе /или притяжении/ не только к египетской, но и к другой, резко отличающейся от нее духовной сфере, к иному отнюдь не "туранскому" Востоку, а к тому, который является столь же "Востоком", как и ферментом старой западной культуры, - Востоком христианским. В эпилоге, в кратком описании жизни Аблеухова по возвращении на родину этот намек поддерживается.

Николай Аполлонович показан здесь в какой-то мере приобщившимся к "почве", "опростившимся" помещиком, деревенским жителем, одетым в простонародную полумужичью одежду /нечто подобное Хомякову и Константину Аксакову/, заходящим в церковь и в то же время читавшим философа Григория Сковороду /о том, что он забыл Канта, было сказано еще раньше/. Все это не имеет ни малейшего отношения к "египетской мудрости" и вместе с тем не перерастает в явное славянофильство¹³⁹. В тексте романа предпосылки к формированию этого нового, но вполне досказанного образа Аблеухова-сына почти не намечены в позитивной форме и, скорее, лишь угадываются как возможное следствие разложения его ранее установившейся личности, как результат ее самоотрицания. Мы узнаем из текста романа о чувствах Аблеухова, озаменованных

¹³⁸ D. Samuel Cioran. The Apocalyptic Symbolism of Andrej Belyj. The Hague-Paris, 1973, p. 159.

¹³⁹ Сам Белый, следуя за Вл. Соловьевым и ссылаясь на него, высказывался о славянофильстве, точнее, о попытках его возрождения, вполне скептически /см.: Андрей Белый. Неославянофильство и западничество в современной русской философской мысли. "Утро России", 1910, 15 октября/.

появлениями "печального и длинного", о том, что опыт страдания заставил его говорить /и, конечно, думать/ "не по Канту" /стр. 259/, и что он как будто собирался, под влиянием Дудкина, заняться чтением до тех пор непривычной ему мистической литературы /стр. 263/.

Однако новый облик Николая Аполлоновича в эпилоге, намеченный лишь беглыми штрихами, все же дает представление о направлении развития его личности. Новые черты, характеризующие Николая Аполлоновича после возвращения его в Россию, тесно связаны между собой, а упоминание о Сковороде во второй фразе от конца романа особенно знаменательно.

В интересной и содержательной статье А.В. Лаврова "Андрей Белый и Григорий Сковорода"¹⁴⁰ подробно исследуется отношение Белого к этому украинскому мыслителю XVIII века и отмечаются те стороны его учения и личности, которые могли особенно притягивать Белого. Знакомство автора "Петербурга" с творчеством и жизнью Сковороды, согласно исследованию А.В. Лаврова, по-видимому, ограничивалось теми сведениями, которые содержались в работе близкого знакомого Белого религиозного философа, "неославянофила", В.Ф. Эрн¹⁴¹. Образ просветителя-пантеиста Сковороды и его взгляды были ретушированы Эрном, истолкованы в славянофильском духе, но в целом сохранили в его характеристике свои основные контуры. Белый не был и не стал славянофилом, но в то время, особенно в 1911 году, переживал прилив критических чувств по отношению к Западной Европе и страстное влечение к "русской почве", к "русскому духу".

Белого, по-видимому, привлекало в Сковороде по Эрну то, что представлялось ему противопоставленным духу новейшей западноевропейской цивилизации и философии: религиозный мистицизм,

¹⁴⁰ Studia Slavica Hung. /Budapest/, 1975, XXI.

¹⁴¹ В. Эрн. Григорий Саввич Сковорода. Жизнь и учение. М., 1912. См. также и другие, более ранние работы Эрн о Сковороде.

антиурбанизм, близость к пантеизму, апология природы, идея нравственного самосовершенствования, признание верховенства "невидимой природы", к которой все "тленное" относится как тень к "вечному дереву жизни". Но, как можно предполагать, еще более интересовала Белого тех лет сама личность Сковороды, идейный смысл его биографии: его уход из мира горьдской культуры, сближение с народом, многолетние хождения по Украине /в качестве "старчика"/, то есть - и это едва ли не основное - умение строить свою жизнь согласно тем этическим требованиям, которые он себе предъявлял.

И тем не менее значение Сковороды в духовном развитии Белого не следует преувеличивать. Рационализм Сковороды, его просветительский пафос, его связь с патристикой, в той мере, в какой они присутствовали в его мировоззрении, были, конечно, чужды Белому. А.В. Лавров прав, замечая, что тенденция к "почвенничеству" у Белого, а следовательно, и интерес к Сковороде, были связаны с путем его к антропософии, которая - можно прибавить - не столько укрепляла, сколько оттесняла и заслоняла его "почвеннические настроения". Поэтому и вся эта тема в эпилоге подана в духе спокойного констатирования, конспективно, без тех акцентов, того воодушевления, которые являются необходимым моментом эстетической реализации воли к "очищению" в русле, наметленном в романе.

Таким образом, можно сделать вывод: эпилог "Петербурга" не является катарсисом в полной мере. В этом эпилоге - успокоение, умиротворение, освобождение от ужасов "петербургского мира", отказ от "суетности", основанные на некоем обретенном знании, а частично - и это вполне возможно /особенно по отношению к старому Абреухову/ -, на простой усталости. Здесь - не более чем предпосылки к очищению, потенциальный катарсис.

"Петербург" - замечательное произведение Белого, выражающее глубочайшие органические пласты его художественного сознания, апогей его творчества, роман, воспроизводящий острый, ре-

ально существовавший кризис и распад правящих и элитарных кругов предреволюционной России. Но поскольку каждое явление искусства, независимо от его широты, богатства, масштаба, в чем-то неизбежно ограничено, читатели "Петербурга" и сам автор имели основание отмечать в этом романе не только его своеобразие и глубину, но и то, чего в нем не было, или то, что они хотели видеть в искусстве, чтобы восстановить истинную полноту "мира искусства" и жизни, как они ее понимали. Из всех видов "ограниченности", сказавшейся в "Петербурге", особенно печалила Белого мрачность этого произведения, сгущенная темнота явленной в нем действительности, то есть недостаточное развитие того, что могло бы противостоять этому. Не случайно, как уже говорилось, Белый задумывал новый роман, "Невидимый Град", который должен был быть, в отличие от "Петербурга", светлым и утверждающим.

Замысел третьей части трилогии, романа "Невидимый Град", очевидно, очень занимал Белого: он не раз упоминал о нем и в своей переписке. В письме к Иванову-Разумнику, относящемуся к декабрю 1913 года, он очень точно и обобщенно определяет идейное задание нового романа, соотнося это задание с найденными им формулами, поясняющими смысл двух предшествующих частей трилогии - "Серебряного Голубя" и "Петербурга". В "Серебряном Голубе", - пишет он, - сознание героев, так сказать, без смысла и толку бросается в стихийность; здесь /в "Петербурге". - Д.М./ сознание отрывается от стихийности /то есть повисает в абстракции. - Д.М./. Вывод - печальный: в том и другом случае. В третьей части трилогии формула будет такова: сознание, органически соединившееся со стихиями и не утратившее в стихиях себя, есть жизнь подлинная. Такова формула моего романа..." /стр. 516/.

Очевидно, роман, о котором мечтал Белый, роман, в котором раскрывалось бы "положительное среде", "сплошное "да"", "жизнь подлинная", должен был содержать в себе "катарсическую энергию" независимо от того, рождалась ли она из "трагической концепции" или из других источников. Но Белый, приближаясь к началу своей непосредственной работы над "Невидимым Градом", как можно думать, столкнулся с непреодолимой для него внутренней трудностью,

возникавшей перед писателями кризисной эпохи и кризисного мироощущения, писателями, которые задумывались над созданием произведений, конкретно позитивных, утверждающих положительные ценности жизни. На пути к осуществлению такого замысла Белый находился в положении еще более тяжелом, чем многие из этих писателей. Стрдание и боль были заложены в самых недрах его человеческого существа и художественного зрения, а "утешение", "руку помощи" он искал не столько в стихиях и "обещаниях", идущих от реальной жизни, которая могла дать действительно надежную опору, сколько в "мире сверхчувственного". Так или иначе "Невидимый Град" не был написан. Вместо него Белый создал "роман о детстве" - "Котика Летаева", оригинальное и значительное произведение, открывшее ряд его автобиографических сочинений - художественных и мемуарно-художественных. "Катарсическая энергия" имела в них не большее значение, чем в "Петербурге". Это была "мера очищения", которая характеризует зрелую индивидуальность Белого как писателя и о которой нужно иметь представление, если мы хотим приблизиться к пониманию его творчества.

Июль 1984

ТЕОРИЯ СЛОВЕСНОСТИ А. ПОТЕБНИ И НЕКОТОРЫЕ ВОПРОСЫ
ФИЛОСОФИИ ТВОРЧЕСТВА РУССКОГО СИМВОЛИЗМА

А. Хан

Русская литературоведческая и эстетическая мысль XX века получила от XIX века два значительных наследства, историческую поэтику А. Веселовского, строящего свою жанровую концепцию на историко-генетическом принципе, и теорию словесности А. Потебни, предлагающего психо-генетический метод исследования собственно языкового и художественного творчества.

Школе А. Веселовского, как самому мощному явлению научного позитивизма в русском литературоведческом мышлении XIX века, не было суждено оплодотворить эстетические концепции первой трети XX века, только некоторые черты его теоретической концепции встретили отклик, его научная система в целом получила дальнейшее осмысление только в этнографическом и мифологическом направлениях литературоведения 30-х годов, и продолжает быть арсеналом новых теоретических открытий до наших дней, когда историческая поэтика заново приобрела актуальность.

Иначе сложилась преемственная линия развития теория словесности Потебни, которая не в последнюю очередь именно в силу своей незавершенности как системы содержала целый ряд теоретических моментов, которые оказались чрезвычайно плодотворными для эстетических концепций и для теоретической поэтики первой трети XX века. Можно даже утверждать, что не было ни одной школы или направления в литературоведческой и поэтологической мысли, которые в плане отталкивания, полемики или творческого осмысления не соотносили бы свою концепцию с теорией словесности Потебни. Причины этого явления находят многостороннюю мотивировку в фактах историко-культурного развития рассматриваемого периода.

Как известно, Потебня вслед за Гумбольдтом развивал взгляд на язык как на вечно живую познавательную деятельность, питающуюся из бессознательных психических импульсов человеческого

духа. Согласно этой концепции язык не продукт, не средство передачи готовой мысли, а творческая деятельность, орган образования мысли и развития человеческого самосознания, аналог художественного творчества. Именно благодаря этому основоположению философии языка Потебни, судьбы потебнианской мысли в начале XX века прочно связывались с судьбами психологического метода¹ в области лингвистического и эстетического мышления и также в области философии творчества. Психологический метод был многосторонне развит именно вслед за восстановлением и подробнейшим истолкованием системы Потебни на страницах журнала "Вопросы теории и психологии творчества"².

В дальнейшем именно психологизм философии языка Потебни оказался тем краеугольным камнем, на котором А. Белый в своей интерпретации теории словесности Потебни построил всю разветвленную систему историко-культурных аналогий между философией языка Потебни и романтическими философиями языка и творчества, в частности и философией творчества русского символизма. В психологизме Потебни А. Белый видел не осознанный им всеобщий методологический принцип, а вынужденный подсобный метод, с помощью которого Потебня преодолел в лингвистике сухой рационалистический подход: "...противополагая логике языкознания психологию, он в сущности противопоставлял принципу научной всеобщности принцип индивидуальности истории; слово в истории является нам неразложимым, цельным, конкретным, оно как бы "индивидуум"³ /примечание А. Велого: "Я употребляю этот термин в Риккертском смысле."/ ³.

Согласно теории словесности Потебни на внутренней структуре каждого слова лежит отпечаток вечно живой познавательной деятельности беспрестанного становления мысли, рождающей новые понятия путем сопоставления вещей, т.е. собственно образно-метафорическим путем. Поэтому в этимологической археструктуре каждого слова лежат следы мифологического мышления: "...утверждение, что "слово и само по себе есть уже поэтическое произведение", объясняется тем, что в слове отразились мифологические

представления человека, а позднее - общие свойства нашего мышления называть новое через сходное или уже известное"⁴. В концепции Потебни таким образом язык и искусство становятся генетически параллельными и функционально аналогичными явлениями: "Чтобы не сделать искусства явлением не необходимым или вовсе лишним в человеческой мысли, следует допустить, что и оно, подобно слову есть не столько выражение, сколько средство создания мысли; что цель его, как и слова, - произвести известное субъективное построение как в самом производителе, так и в понимающем, что и оно не есть *ἔργον*, а *ἐνέργεια*, нечто постоянно создающееся. Этим определяются частные черты сходства искусства и языка"⁵.

В теории Потебни само слово является "поэтическим произведением", внутренне структурированным целым, оно имеет трехставную структуру: "В слове мы различаем: *внешнюю форму, т.е. членораздельный звук, содержание, объективируемое посредством звука, и внутреннюю форму, или ближайшее этимологическое значение слова, тот способ, каким выражается содержание*"⁶.

Внутренняя форма слова и является структурным отпечатком творческого характера языка, слово с живой внутренней формой и является образным словом, а "образность слова равна его поэтичности". Потеря этой поэтичности является результатом забвения внутренней формы, превращения слова в понятие: "Внутренняя форма - это главный инструмент появления новых слов; она - источник образности языка; с ней связана проблема прозы; внутренняя форма, наконец - основа художественности целого литературного произведения"⁷.

Важнейшей главой концепции Потебни является мысль об аналогии структуры слова и поэтического произведения⁸. Для Потебни не возникает теоретического вопроса об особых структурных законах соотношения морфологических и семантических элементов в построении художественного произведения, поскольку тип струк-

туры целостного произведения и взаимоотношения его элементов полностью обусловлен структурным соотношением между элементами слова и его изначальной поэтичностью. Структура слова как части эксплицируется вовне, и определяет собой структуру того целого, слагающим элементом которого оно является. В плане концепции языка это оправдывается тем, что в акте художественного творчества повторяется та же самая форма деятельности, в итоге которой возник сам язык, "искусство есть творчество в том же смысле, как слово", то есть: "...в поэтическом - следовательно, вообще художественном - произведении есть те же самые стихии, что и в слове: с о д е р ж а н и е /или идея/ соответствующее чувственному образу или развитому из него понятию; в н у т р е н н я я ф о р м а, о б р а з, который указывает на это содержание, соответствующий представлению /которое тоже имеет значение только как символ, намек на известную совокупность чувственных восприятий, или на понятие/, и, наконец, в н е ш н я я ф о р м а, в которой объективируется художественный образ"⁹.

Однако данное выше определение, согласно которому структурное построение целостного художественного произведения возникает путем эксплицирования вовне трехсоставной структуры самого слова и поэтому является его аналогом, - нуждается в одном существенном уточнении. Для Потебни уже внешняя форма самого слова является не просто вещной звуковой оболочкой в своей голой физической данности, оно есть не просто звук как материал, а "звук, уже сформированный мыслью", - "Только... при существовании для нас символизма слова /при сознании внутренней формы/, его звуки становятся внешней формой, необходимо требуюмую содержанием"¹⁰. Поэтому, хотя и художественное произведение строится по закону аналогии с трехсоставной структурой слова, в своей целостности оно все-таки является структурой более высокого ранга, чем слово, т.е. чем его внутренне структурированный строящий момент, потому что "формой поэтического произ-

ведения будет не звук, первоначальная внешняя форма, а слово, единство звука и значения"¹¹.

Верховный ранг художественного произведения как факта поэтического творчества по сравнению с его строящим элементом, словом, которое в свою очередь тоже является фактом поэтического творчества, проявляется в том, что внешняя форма поэтического произведения отличается большей смысловой наполненностью, многозначностью, в конечном счете символичностью: "Разница между внешней формой слова /звуком/ и поэтического произведения та, что в последнем, как проявлении более сложной душевной деятельности, внешняя форма более проникнута мыслью"¹². Строящим элементом целостного художественного произведения является словесный материал не в своей вещной определенности и смысловой инертности, а само слово, которое со своей внутренней формой и образностью тоже является творческим моментом языка, и поэтому фактом поэзии: "Язык не есть только материал поэзии, как мрамор - ваяния, но сама поэзия, а между тем поэзия в нем невозможна, если забыто наглядное значение слова"¹³.

Целостная конструкция словесного произведения возникает без вмешательства какой-либо формотворческой деятельности. Поэтому в теории Потебни отпадают все проблемы, связанные с формотворчеством, проблемы "сделанности", "конструированности" художественного целого, которые в дальнейшем оказываются центральными для теории формализма¹⁴. Происходит это потому, что в потебнианской теории единицей целостной конструкции является такая монада, изначальным субстанциальным качеством которой является поэтичность, которая сама в свернутом виде есть поэтическая конструкция, воплощающая в себе творческие интенции языка, как вечно творящей, структурно разомкнутой вечно обновляющейся системы. Поэтому слово, как изначальная поэтическая субстанция обладает внутренним телеологическим смыслом, смыслообразующей и формотворческой энергией, стремящейся к внешнему воплощению. Именно эманация этого внутреннего телеологического

смысла и строит органическим путем законы целого как свое внутреннее подобие. При этом за целостной конструкцией словесного произведения не предполагается своя собственная телеология, которая могла бы обратно повлиять на свою слагающую часть. Законы построения целостной конструкции подчиняются единице, как телеологическому центру этой системы. За структурными компонентами целого не предполагается также такая внутренняя динамическая самостоятельность, которая могла бы изменить их взаимоотношения по сравнению с изначальной структурой самого слова¹⁵.

В целостной конструкции произведения разворачивается только то, что заранее было задано в его единице как внутреннем прообразе, некоем идеале, творящей силе, которая ищет воплощения в конкретных отдельных словесных конструкциях: "Слово только потому есть орган мысли и неперемное условие всего позднейшего развития понимания мира, что первоначально есть символ, идеал и имеет все свойства художественного произведения"¹⁶.

Нам кажется, что если эти слова Потебни о теории языка перевести в плоскость теории творчества, концепция Потебни упирается в неоплатонизм, что дает дополнительную мотивировку того общеизвестного факта, что русские символисты соотносили свою философию творчества и языка с потебнианской теорией словесности.

Гумбольдтовско-потебнианское понятие внутренней формы, как некой органической, цельной формотворящей энергии, по генеологической линии своих историко-культурных корней восходит к платоновскому понятию эйдоса, как живой полноты, цельности, наполненной вечно творящей творческой энергией, стремящейся к эманации. В процессе своей интенциональной направленности к эманации, эйдос вступает во взаимодействие с материей и создает материально полноценные объекты, которые представляют разные градации воплощенности творящего духа в зависимости от способности материи претворяться в его материя. "ый сосуд. О понятии внутренней формы у Гумбольдта, как об одном из возможных пере-

осмыслений платоновского понятия эйдоса упоминает и Г. Шпет в своей книге "Внутренняя форма слова"¹⁷.

Потебнианская философско-лингвистическая мысль рассматривает модус бытия языковой действительности в непрерывном становлении, и поэтому центральный акт языковой деятельности видит в индивидуальном речевом акте как по существу поэтическом творчестве.

Разграничивая два основных типологических направления философско-лингвистической мысли, В.Н. Волошинов в своей фундаментальной монографии "Марксизм и философия языка"¹⁸ родословную философии языка Гумбольдта и его русских последователей возводит к романтической философии языка, к Гаману и Гердеру. В этой же родословной философско-лингвистической мысли указывает место Потебни и его школы и В. Жирмунский, в своей статье "Задачи поэтики": "А.А. Потебня, учивший о поэзии как об искусстве образов, является вместе с тем у нас в России родоначальником так называемой лингвистической теории поэзии, которая на Западе была впервые отчетливо формулирована И.Г. Гердером /особенно в первой и второй частях фрагментов "О новейшей немецкой литературе"/, В. Гумбольдтом и немецкими романтиками"¹⁹.

В.Н. Волошинов рассматривает гумбольдтианскую философию языка как направление "индивидуалистического субъективизма" в науке о языке, и сущность этого направления сводит к следующим основным моментам: 1/ язык есть деятельность, непрерывный творческий процесс созидания, осуществляемый индивидуальными речевыми актами; 2/ законы языкового творчества суть индивидуально-психологические законы; 3/ творчество языка - осмысленное творчество, аналогичное художественному; 4/ язык как готовый продукт, как устойчивая система языка /словарь, грамматика, фонетика/, является как бы омертвевшим отложением, застывшей лавой языкового творчества, абстрактно конструируемым лингвистикой в целях практического научения языку, как готовому орудию²⁰.

Антиподом лингвистической мысли Потебни является рацио-

налистическая концепция языка, охарактеризованная в книге В.Н. Волошинова "Марксизм и философия языка" как "абстрактный объективизм". Согласно этой концепции модусом бытия языка является система нормативно себестождественных и поэтому неизменных языковых форм /фонетических, грамматических, лексических/, обеспечивающих единство данного языка. Индивидуально-творческие речевые акты являются только случайными вариациями системы нормативно тождественных форм: "Законы языка суть специфические лингвистические законы связи между языковыми знаками внутри данной замкнутой языковой системы. Эти законы объективны по отношению ко всякому субъективному сознанию"²¹. Сущность языка состоит именно в том, что она суть система себестождественных форм, и существеннейшим его моментом будет внутренняя логика самой этой системы: "Внутри этой языковой системы господствует чисто имманентная и специфическая закономерность, не сводимая ни к какой идеологической закономерности, художественной или иной"²².

Предварительно, в плане противопоставления теоретической поэтики, опирающейся на лингвистическую мысль Потебни, с основной теоретической поэтики русского формализма, можно отметить следующее. Поскольку в формалистической теории слагающим элементом целостной конструкции будет в смысловом отношении нейтральный, инертный, вечно-определенный словесный материал, как центральные должны выдвигаться проблемы формотворчества, законы подчинения этого материала какому-то внеположному ему телеологическому смыслу и упорядочивающему принципу. Таким внутренним телеологическим смыслом и обладает в теории формализма поэтический язык, как имманентный словесный ряд, и построенная по аналогии с системой поэтического языка конструкция художественного произведения. Здесь именно не строящий элемент, как индивидуально целостная часть, а сама языковая система обладает внутренней телеологической управляемостью, а словесный элемент, материал заряжается этим телеологическим смыслом только попадая

в эту систему.

Поэтому в поэтике формализма вместо органичности целостного образа словесно-художественного произведения выдвигались проблемы морфологических принципов и способов построения произведения как конструкции.

Если концепция творчества формалистов и литературы авангарда в целом ориентируется на противоположную теории Потебни лингвистическую концепцию, то русские символисты сознательно соотносили свою философию творчества и теорию символа с психологией творчества и философией языка Потебни²³. Одним из документов этой сознательной ориентации символистов на потебнианскую теорию является статья А. Белого "Мысль и язык" /Философия языка А.А. Потебни/²⁴, где напрямую называется генетическая зависимость творческой практики и теоретической мысли символистов от потебнианского наследия: "...; он явил нам в своей личности редкое соединение психолога, лингвиста с поэтом и пронизательным эстетиком; задолго до современной критики перекинул он мост между исканиями науки и пламенной проповедью независимости художественного творчества современных новаторов искусства объединением произведений деятельности языка и произведений поэзии, как продуктов единого творчества. В этом смысле он является для нас тем, чем некогда являлся для Ницше Яков Бургхардт; многие взгляды Вячеслава Иванова на происхождение мифа из художественного символа, Брюсова - на художественную самоценность слов и словесных сочетаний являются прямым продолжением, а иногда лишь перепевом мысли Потебни, подкрепленной его кропотливыми исследованиями"²⁵.

Проникновенное прочтение статьи А. Белого о Потебне позволяет нам сделать из нее выводы в двух направлениях,

С одной стороны, мы можем прочесть статью А. Белого, как тонкую филологическую и философскую работу, и в этом случае она помогает нам начертить тот историко-культурный фон XIX века, на котором выросла философско-лингвистическая мысль Потебни, и который может способствовать проявлению исторической

преемственности мысли Потебни и философских и лингвистических поисков первой трети XX века.

С другой стороны, мы можем ее прочесть, как теоретический, программный документ русского символизма, в котором дается субъективная интерпретация теории образа Потебни в духе философии творчества символизма, и в этом случае проявляются те общие типологические и генетические черты и корни философии языка Потебни и философии творчества символизма, которые в свою очередь помогают глубже понять то оплодотворяющее влияние, которое теория Потебни оказала на эстетическую и поэтическую мысль первой трети XX века.

А. Белый в процессе интерпретации теории словесности Потебни, вооружаясь новейшими достижениями немецкой философской мысли, основное достоинство его научного дела видит в том, что Потебня порвал с "дурным метафизическим догматизмом" и сухим рационализмом в теории слова, рассматривающим язык как "намеренно изобретенную систему"²⁶. Такой подход к фактам языка предполагал их изучение наподобие объектов естествознания, система языка рассматривалась как поле действия объективной причинности, и поэтому единичные цельные словесные единицы аналитически разлагались на всеобщие закономерности.

Любопытно сравнить отрицательную оценку, данную А. Белым сухому рационализму в науке о языке, рассматривающему язык как "намеренно изобретенную систему", с той характеристикой рационалистического направления в лингвистической мысли, которая дается в книге В.Н. Волошинова "Марксизм и философия языка". Возводя это направление к рационализму XVII-XVIII веков, и усматривая его первое и отчетливое выражение в универсальной грамматике Лейбница, В.Н. Волошинов именует его термином "абстрактный объективизм" /и как уже было на предыдущих страницах отмечено, противопоставляет его "индивидуалистическому субъективизму", представленному в гумбольдтианской и потебнианской линии философии языка/, и выделяет в нем такие дифференциальные признаки, которые перекликаются с характеристикой этой же кон-

цепции у А. Белого: "Для всего рационализма характерна идея условности, произвольности языка и не менее характерно сопоставление системы языка с системой математических знаков"... "их /т.е. рационалистов - А.Х./ интересует только внутренняя логика самой системы знаков как в алгебре, совершенно независимо от наполняющих знаки идеологических значений"²⁷.

Если еще учесть тот дополнительный факт, что эта рационалистическая линия, представляемая в современной лингвистике школой Соссюра, скоро получит необычайно сильный резонанс в русской лингвистической мысли и станет питательной почвой формального метода в поэтике, исторически сменяющего потебнианскую философию языка и ее коррелятивную пару в области поэтики, символизм, - то объяснительная сила философских и филологических прозрений А. Белого для смены основных течений в области современной лингвистики и поэтики должна быть особо оценена.

Таким образом, Потебня, на взгляд А. Белого, усматривая в слове цельную, неразложимую индивидуально-конкретную монаду, по существу поэтическое явление, т.е. факт эстетический, а в самом языке творчество индивидуально /переходящее в творчество индивидуально-коллективное/, этим самым переключил грамматику и лингвистику из сферы естествознания, т.е. сферы объективной причинности, в сферу науки о духе, в сферу философской эстетики, где закон объективной причинности вытесняется законом субъективной причинности: "Место слова, как формы искусства, в ряде иных форм обусловлено философской эстетикой, задача которой дать принцип обоснования субъективной причинности; а этот принцип есть трансцендентальный принцип"²⁸.

Для символистской теории познания, которая хочет себя видеть философией творчества, эти возможные итоги из потебнианской мысли имеют еще одну неоценимую заслугу; поэзия, как чисто словесное творчество по своему субстанциальному качеству, т.е. как факт словесный, этим самым переводится в ранг эстетической ценности, наряду с другими ценностями культуры:

"Велико значение Потебни для гносеологических исследований будущего в области эстетики; включением грамматики и языкознания в эстетику меняется самый характер ее. В рядах ценностей культуры появляется новый ряд: ряд словесных ценностей"²⁹.

Любопытно сопоставить эту характеристику Потебни, данную А. Бельм, с оценкой этого же достижения потебнианской мысли в статье В. Жирмунского "Задачи поэтики". Если для А. Белого основное значение сближения лингвистики и эстетики было прежде всего в том, что благодаря этому сближению лингвистика была переключена из сферы естественных наук в сферу наук о духе и таким образом по существу чисто словесные ценности были признаны за культурные ценности, то В. Жирмунский смотрит на это же явление с обратной перспективы,

В. Жирмунский видел основную заслугу Потебни в том, что он, будучи лингвистом, выдвигал проблемы поэтики как науки, и рассматривал поэтичность как явление чисто языковое, основу поэтичности видел в творческих интенциях самого языка, и этим самым подготовил тот этап развития литературоведения, когда оно, ориентируясь на лингвистику, видело специфику своего предмета исследования в его словесной природе: "Проблему поэтики теоретической выдвинули работы А.А. Потебни, в особенности книга "Из записок по теории словесности" /1905/, и если система Потебни, взятая как целое, возбуждает существенные возражения, то самый метод, указанный в его трудах, - сближение поэтики с общей наукой о языке, лингвистикой - оказался чрезвычайно плодотворным и получил широкое признание"³⁰.

В статье А. Белого "Мысль и язык" в филологически верном и философски точном определении места Потебни в истории эстетической мысли и гносеологии однако просвечивает и субъективная окрашенность интерпретирующей мысли автора. Эта окрашенность проявляется с одной стороны, в влиянии теории познания немецкого неокантианства, прежде всего философии Риккерта, разделяющего единую когда-то область познания, как универсальное истолкование мира, на две сферы, на сферу естественных

наук, которые имеют дело с всеобщими закономерностями и законом объективной причинности, т.е. законами пространственными и работают аналитическим, рационалистическим методом, и на сферу гуманитарных наук, или наук о духе, которые имеют дело с неповторимыми, индивидуальными и поэтому неразложимыми цельными объектами творчества духа, которые не поддаются рационалистическому расчленению, только интуитивному, иррациональному, т.е. собственно художественному постижению, и их бытие связано не с пространством, а временем.

Но при всей субъективной окрашенности интерпретирующей мысли А. Белого, проявляющейся в влиянии теории познания неокантианства, его филологическая интуиция в определении основных историко-культурных заслуг теории Потебни и здесь работает безошибочно. Через двадцать лет после выхода статьи А. Белого, в итоговой для развития лингвистической и поэтологической мысли первой трети XX века книге В.Н. Волошинова "Марксизм и философия языка", основными координатами характеристики гумбольдтианской линии развития философии языка, русским продолжателем которой является Потебня, будут следующие: 1/ сущность языка раскрывается именно в его истории, т.е. сферой его бытия является категория времени; 2/ логика языка это вечное обновление /т.е. индивидуализация нормативно тождественной формы стилистически неповторимыми высказываниями, т.е. модусом бытия языка является неповторимая и неразложимая индивидуальная форма/; 3/ действительность языка будет его вечное становление, себестождественные формы, образующие неподвижную систему языка, являются только омертвевшим отложением действительного языкового становления, т.е. законы объективной причинности в действительной форме бытия языка заменяются законами субъективной причинности³¹.

Перекличка основных теоретических тезисов в статье А. Белого "Мысль и язык" 1910 г. и в книге В. Волошинова "Марксизм и философия языка" 1930 г. должны показать, что филологические интуиции А. Белого при всей своей субъективной окрашенности в своих основоположениях должны признаваться объективно верными.

Как нам кажется, на влияние неокантианства в духе Риккерта указывает и постулирование бытия словесной ценности как культурной ценности в сфере трансцендентной. Но здесь очень трудно выделить моменты разных влияний, поскольку субъективная окрашенность указания места Потебни у А. Белого проявляется еще и в отпечатке на его интерпретации философии культуры самого символизма. Эта концепция культуры, как нам кажется, перекидывает мост между иррациональной философией жизни ницшеанского толка и между неокантиантской философией ценности риккертанского толка. Согласно концепции культуры символизма в изложении А. Белого, культура является сферой проявленных ценностей, которые создаются путем творчества из условно ценного жизненного материала, в абсолютно ценный эстетический материал, пересоздавая этим самым жизнь в культуру, двигаясь по ценностной вертикали к трансцендентному³².

Если мы подходим к статье А. Белого о Потебне как к программному документу русского символизма, то значение теории Потебни для А. Белого прежде всего состоит в пророческой силе его лингвистической концепции, в том, что он почти за полвека до канонического периода русского символизма предвещал основные тезисы символистской философии творчества.

Мы не должны упустить из виду, что пророческая сила потебнианских тезисов в прочтении А. Белого частично объясняется тем, что интерпретатор незавершенной потебнианской системы, - позволяющей, именно в силу своей незавершенности, интерпретации в разные теоретические стороны - ретроспективно проецирует на эту систему основные теоретические тезисы символистского творчества этого этапа, когда символизм уже вступил в период канонизации: "Литературная школа русского символизма выдвинула следующие положения: 1/ творчество обуславливает познание, 2/ форма художественного произведения неотделима от содержания: это единство и есть символ искусства, 3/ корни мифического и религиозного творчества таятся в символе: между религией, мифологи-

ей и искусством есть внутренне реальная связь.

На все три положения еще за сорок лет отвечает Потебня положительно: творчество слов исторически первое познавательного творчества; познавательное творчество, описав круг, возвращается к метафоре. Форма поэтического символа неотделима от содержания, потому что самый материал поэтического символа, слово, есть единство содержания и формы во внутренней форме. Всякий образный символ - метафора; а само слово есть уже в известном смысле метафора. В сущности, слово - склонность к метафорическому мышлению; это же последнее порождает миф, развивающийся в религию"³³.

Кроме итоговой цитаты статьи А. Белого, содержащей в себе основные тезисы потебнянской теории в переводе на язык философии творчества символизма, в ходе изложения концепции А. Белого, устремленной к этим итоговым тезисам, заслуживают внимания и ее частные моменты, позволяющие делать выводы относительно общих генетических источников и типологических параллелей философии языка Потебни и философии творчества русского символизма.

Таким репрезентативным моментом в теории Потебни для А. Белого является тезис о том, что язык возникает произвольно из бессознательных психических импульсов творческого духа человека. Для А. Белого этот момент является особо значимым, поскольку искусство, т.е. словесное творчество для поэта символиста возникает из нераздельных иррациональных глубин его внутреннего мира, и этот логически нерасчленимый иррациональный опыт сталкивается с противостоящими ей внешними фактами языка, которые стремятся к словесному расчленению и завершению, закреплению этого опыта. Отсюда возникает трагическая антиномия словесного творчества в любой романтической философии языка и творчества, которую А. Белый осмысляет в терминах борьбы дионисийского и аполлонического начал в ницшеанском духе: "Дионисическая" /Ницше/ сторона языка как энергия, и аполлоническая законченность исторически сложившегося ведут к установлению трагедии языка в а н т и н о м и я х"³⁴.

Другой момент, который оказывается для А. Белого репре-

зентативным, это мысль Потебни - развиваемая вслед за Гумбольдтом - о том, что "слово есть стремление душевной деятельности к уразумению самое себя"³⁵.

Эту гумбольдтовско-потебнианскую мысль А. Белый осмысляет в духе символистского тезиса о примате творчества над познанием, и доказывает вслед за Потебней, что формы художественного творчества в языке генетически первичнее формы познавательного творчества, поскольку в иррациональных глубинах личности "речь уже не есть орудие мысли, а нечто нераздельное с художественным творчеством"³⁶, и поэтому слово рождается из неподвластной разуму иррациональной музыки звуков, и последовательно оно может быть только символом, намекающим на невыразимое в своей последней иррациональной глубине значение: "Музыка слов, художественное сочетание звуков, непонятное для ума, есть вечный импульс к образованию новых словесных значений; но эти значения суть символы; в них, как и в музыке рассказ о несказанном"³⁷.

Осмысляя потебнианские тезисы в духе философии творчества символизма, мысль А. Белого, окрыленная историко-культурными аналогиями, отправляется по следующей генетической цепи. Мысль о символистичности каждого рождающегося из духа музыки слова, и о невыразимости его последнего глубинного значения в словесных материальных знаках ведет к воскрешению романтической мифологии "невыразимого", тютчевского "Silentium", т.е. к философии языка и творчества эпохи романтизма. Трагическая антиномия словесного творчества видится А. Белому в непреодолимом конфликте между двумя состояниями слова; живой жизнью слова в "вулканическом безумии", в дионисийских безднах и замиранием, застыванием слова в состоянии терминологической отчетливости, его закостенением в устоявшемся повседневном значении: "Под терминологической отчетливостью слов, как под остывшей земной корой, слышится Потебне вулканическое безумие, и в нем - жизнь слова. Под ледяной корой повседневного значения слова мы слышим, выражаясь словами Тютчева,

"Струя кипенье...
И колыбельное их пенье
И шумный из земли исход".³⁸

Лингвистико-философское объяснение этой антиномии между выражаемым и актом выражения, возникающей в любой романтической философии языка и творчества дает В.Н. Волошинов в главе своей монографии, посвященной критическому пересмотру направления "индивидуалистического субъективизма" в области философии языка.

Во всякой романтической концепции языка, истинным центром языковой действительности является индивидуальный речевой акт, высказывание. Это высказывание закономерно приобретает чисто монологический характер на взгляд В. Волошинова, поскольку оно является выражением исключительно только внутренних интенций и творческих импульсов индивидуального сознания. Поэтому в романтических теориях языкового творчества как центральная возникает проблема выражения и выразимости этого внутреннего опыта: "Категория выражения - это та высшая и общая категория, под которую подводится языковой акт - высказывание"³⁹. Поскольку выражаемое есть факт внутреннего сознания, и уже предварительно обрело свое самостоятельное бытие еще как бы до языкового воплощения, неизбежно возникает непреодолимая антиномия, между внутренним бытием выражаемого, стремящегося к внешней объективации и между объективными данностями внешних средств выражения: "Теория выражения неизбежно предполагает некоторый дуализм между внутренним и внешним и известный примат внутреннего, ибо всякий акт объективации /выражения/ идет изнутри вовне"⁴⁰. Поэтому именно на почве романтических концепций языка и творчества, как предельная форма осмысления этого антиномического дуализма, возникает "радикальное отрицание выражения, как искажение чистоты внутреннего"⁴¹.

От романтической философии языка, как одного из источников потебнианской теории словесности и также философии языка русского символизма, в сознании А. Белого, движимом образными аналогиями, прямой путь ведет к современному иррационализму,

к философии жизни, вплоть до того, что проводится прямая аналогия между лингвистической миссией Потебни и философской миссией Ницше: "Смысл всей деятельности Потебни - выявить "и р - рациональные корни личности" в творчестве слов; он проделывает в сущности ту же работу, как и Ницше: второй вскрывает трагическую глубину невоплотимого под олимпийской маской греческого народа; первый вскрывает трагическую глубину невоплотимого под кристаллической отчетливостью рационально выраженного, доказав иррациональность самого слова, этого условия всякого выражения;"⁴² .Здесь возрождается не только ницшеанская концепция "Рождения трагедии из духа музыки" в интерпретирующей мысли А. Белого, но и получает своеобразное осмысление в плоскости философии языка ницшеанская мысль о борьбе аполлонического и дионисийского начал. Дионисийское состояние безумия, иррационального хмеля, стремление к беспредельности и отвержению принципа индивидуации, как завершающей формы, у А. Белого коррелирует с музыкальным духом, ведущим к рождению символа, как основы всякого художественного творчества, а аполлоническому формообразующему началу, стремящемуся к завершению, к мере и к пределу, соответствует стремление слова к понятийной четкости. Борьба этих двух начал и составляет антиномию, лежащую в основе всякого словесного творчества: "и д е а л м ы с л и - автономия, т.е. умерщвление внутренней формы слова, превращение слова в эмблематический звук; и д е а л с л о в а - автономия, т.е. максимальный расцвет внутренней формы; он выражается в многообразии переносных смыслов, открывающихся в звуке слова: слово здесь становится символом; автономия слова осуществляется в художественном творчестве; оно же есть фокус словообразований"⁴³ .

Интерпретируя потебнианскую лингвистическую мысль о борьбе двух начал в слове, начала генетически первичного, поэтического и начала вторичного понятийного, возникающего из поэтического и возвращающегося к нему, как борьбу аполлонического и дионисийского начал в духе философии Ницше, А. Белый, благодаря фи-

логогической и художественной интуиции . верно указывает на объективно существующую генетическую и типологическую связь между гумбольдтовско-потемнинским направлением в области философии языка и современной иррациональной философией жизни, как новой волной психологизма в области философской мысли.

Интуитивные прозрения историко-культурных аналогий в статье А. Белого о Потебне в дальнейшем получили подтверждение в капитальных трудах русской филологической науки конца 20-х начала 30-х годов. В уже многократно цитированной монографии "Марксизм и философия языка" В.Н. Волошинов склонен рассматривать историю философии и "науки об идеологиях" как периодическую смену резких волн психологизма и антипсихологизма. Важнейшим философским и методологическим событием начала XX века он считает два значительных течения антипсихологизма, представителями которых является с одной стороны феноменологизм Гуссерля и его последователей, а с другой стороны Фрейбургская и Марбургская школы неокантианства. Однако, как считает В.Н. Волошинов, за этим этапом русского антипсихологизма закономерно наступает новый подъем волны психологизма, дающий о себе знать в современных "философиях жизни": "В настоящее время волна антипсихологизма начинает спадать. На смену ему приходит новая и, по-видимому, очень мощная волна психологизма. Модная форма психологизма - философия жизни. Под фирмой "философия жизни" самый необузданный психологизм с необычайной быстротой снова захватывает все покинутые им столь недавно позиции во всех областях философии и в науке об идеологиях. Идущая волна психологизма не несет с собою никаких новых принципиальных обоснований психической действительности. Новейший психологизм, в отличие от предшествующего /вторая половина XIX века/, позитивно-эмпирического психологизма /М. Вундт/, склонен толковать внутреннее бытие, "стихию переживаний" - м е т а ф и з и ч е с к и⁴⁴. Таким образом, благодаря аналогии, проведенной А. Белым между философией языка Потебни и философией жизни Ницше, устанавливается типологическая связь между двумя проявлениями психологизма в разных

областях философской науки.

Интерпретация теории Потебни в субъективном прочтении А. Белого помогает выявить аналогичные моменты в двух теоретических системах, в системе Потебни и в системе символизма о характере слова как субстанционально поэтического факта и о его смыслопорождающих возможностях, т.е. о его взаимоотношениях с целостным текстом.

А. Белый находит у Потебни оправдание символистской концепции слова, не только как потенциально многозначного словесного знака и, таким образом, импульса порождения художественного текста; но и как самодавящего, самоценного словесного явления: "Что Потебня клонит к обоснованию самоценности слова, явствует из нижеследующего: "по мере того, как с увеличением раздельности впечатлений... уменьшается сила сопровождающей их физической боли или наслаждения, все яснее и яснее выступает другого рода оценка впечатлений, именно - чувство их собственной красоты" /Потебня. Мысль и язык. Харьков, 1982, стр. 71/"⁴⁵.

А. Белый выделяет в теории Потебни тот момент, что слово, благодаря своей внутренней форме и изначальной поэтичности, еще как бы перед вступлением в поэтический текст уже является носителем не только общезыкового значения, но и ряда потенциальных переносных смыслов, которые являются не только условием художественного творчества, но и провоцируют его, поскольку они должны воплощаться в тексте, найти для себя внешнюю объективацию: "Соединение звуковой формы с внутренней образует живой, по существу иррациональный символизм языка; всякое слово в этом смысле - метафора, т.е. оно таит потенциально ряд переносных смыслов; символизм художественного творчества есть продолжение символизма слова"¹.

Таким образом, согласно этой концепции, не общезыковому слову со своим предметным значением приписывается поэтическое значение благодаря синтагматическим отношениям художественного текста, а как раз наоборот, изначально заложенная в слове

метафоричность становится неисчерпаемым источником порождения новых смысловых связей, она порождает парадигматику текста. Перед нами раскрывается такой тип структуры текста, где не характер связей между элементами текста определяет поэтическую семантику слова, а изначальная семантическая многозначность, поэтическая закодированность слова определяет тип связей текста.

При таком типе семантической структуры текста, предельно ослабляется роль индивидуального контекста, заранее закодированное слово, развертывая заложенные в нем смысловые потенции, движется по обязательной цепи синонимических значений, которые расширяются, углубляются, но не могут переступить смысловые пороги заранее заданного смыслового поля, не могут быть актуализированы боковые, заранее не заданные синонимические значения слова: "Слово у поэтов этой школы /т.е. у символистов - А.Х./ включено в бесконечный "парадигматический ряд": оно имеет безграничное число синонимов, так как значение его в стихе допускает неопределенное количество переосмыслений. Его синтагматические связи ослаблены, оно существует при нейтрализованном контексте"⁴⁷.

Л. Гинзбург в своей статье "Частное и общее в лирическом стихотворении"⁴⁸ такой тип структуры текста и слова осмысляет с точки зрения выявления сущностной поэтической темы и называет его примером "поэтической дедукции". Л. Гинзбург исходит из того факта, что ключевые, экзистенциальные темы лирики, касающиеся "коренных аспектов бытия человека и основных его ценностей", обнаруживаются в тексте разными способами, которые связаны с разными типами поэтической символики. Автор статьи различает два, типологически противоположных пути выявления лирической темы /которая не задается, а выводится из текста/, путь поэтической индукции, когда текст движется к экзистенциальной теме от частного, и путь поэтической дедукции, когда эта экзистенциальная тема заранее задана или заявлена. В историческом разрезе дедуктивный способ выявления лирической

темы Л. Гинзбург считает характерным для нормативной лирики, которая в порядке обязательности пользуется стилевым словом, "то есть словом, которое свою эстетическую ценность и свое значение приобретает заранее, за пределами контекста данного стихотворения".

Кроме нормативных жанровых систем другой исторический пример поэтической дедукции Л. Гинзбург видит в таких поэтических текстах, которые пользуются "условным кодом для посвященных, поэтическими шифрами представлений, существующих в пределах определенного мировоззрения". Именно таким примером поэтической дедукции считает Л. Гинзбург поэтическую систему русских символистов, где слова вступают в контекст как заранее закодированные, и "несут на себе нагрузку символистических представлений".

Здесь заранее возникает необходимость противопоставить тип структуры символистского текста как примера дедуктивного пути выявления лирической темы, типу структуры постсимволистских, особенно акмеистских текстов, как примеров поэтической индукции, поскольку в них путь выявления лирической темы идет от единичной, конкретной поэтической ситуации, от частного бытового и психологического опыта к обобщающим экзистенциальным проблемам. Экзистенциальная лирическая тема в таком типе текста реализуется не способом самовоплощения в тексте заранее закодированного поэтического слова, а путем контекстуальным, путем выявления зачастую побочных и случайных значений словарного слова как субстанционально значимых для данной лирической темы с помощью синтагматических связей контекста. Контекстуальная поэтика и понимается в цитированной статье Л. Гинзбург как "непредсказуемость индивидуальных поэтических значений, обусловленных контекстом". Такой изменившийся тип структуры целостного текста предполагает и новый тип сочетаемости самых слов и словесных единиц. В поэтике акмеизма слова не закодированы заранее как носители определенных ценностных качеств и заранее заданных метафорических смыслов, их новая

семантическая и ценностная ориентация выявляется только в индивидуально конкретном поэтическом контексте: "Вещные, объемные, осязаемые слова выстраиваются в синтагматические ряды, образуя свое, стихом заданное, семантическое поле. Они не повторяют друг друга в своей качественной абстрагированности, а определяют и ограничивают друг друга... Таким образом, у акмеистов оказались усиленными синтагматические связи слов, и вместе с тем ограничен ассоциативный ряд, который вызывается каждым словом"⁴⁹.

Эти два типа выявления экзистенциальной лирической темы предполагают не только разные структурные типы целостного поэтического контекста и разную конструктивную и смыслопорождающую роль поэтического слова, но и разные модели поэтического сознания, как основной предпосылки этих структурных изменений.

В концепции А. Потебни, как это было отмечено и в статье А. Белого "Мысль и язык" /Философия языка А.А. Потебни/, идеальным состоянием поэтического слова является его автономия от понятийного значения, полный расцвет внутренней формы, когда слово богато разнообразием смыслов и становится источником словообразования. Эта автономия слова осуществляется и в художественном творчестве. Если посмотреть на это положение с точки зрения его преемственности в постсимволистских поэтических течениях, то не трудно усмотреть, что по аналогичному пути словообразования, выявления и сюжетного развертывания внутренней этимологической структуры слова пошел русский футуризм в творческой практике Хлебникова. Однако при всей внешней аналогии путей поэтического словообразования, в самых глубинных пластах языковой концепции Потебни и Хлебникова выявляются существенные отличия. Потебня мыслил язык и искусство как генетически параллельные и аналогичные явления, для него не возникала потребность в создании для особых целей конструируемого поэтического языка, поскольку источником поэтичности являлся сам язык, как вечная творческая интенция. У Хлебникова же абсолютизация творческого момента в языке и в слове при-

водит к совершенно другим теоретическим последствиям. Из заложенных в фонетической и этимологической структуре слова смыслопорождающих возможностей выводится мысль о потребности создать особый поэтический язык, как искусственно созданную систему, которая в своих утопических предельных возможностях становится универсальным органом познания мира. У Потебни язык является вечным источником порождения поэтичности, у Хлебникова же наоборот, сама поэзия должна стать речепорождающим процессом⁵⁰.

В статье А.П. Чудакова о Потебне содержится еще один, существенный для данной работы момент: "...Потебня вступал в противоречие с самим собой, считая для новых поэтов нехарактерным восстановление внутренней формы. Все развитие русской поэзии XIX и особенно XX в. с ее сложной речевой игрой показало, что восстановление и обновление внутренней формы слова - одно из коренных и всеобщих свойств поэтического мышления всех эпох"⁵¹. Однако следует отметить, что внутренняя форма слова разными поэтическими течениями и отдельными поэтами понималась по-разному, она понималась по традиции Потебни и как ближайшее этимологическое значение слова, и как его корневая морфема, и как акустическая археструктура слова, но в любом случае она стала источником порождения новых поэтических смыслов, а зачастую становилась и основным импульсом сюжетопорождения в поэтическом произведении.

Внутренняя форма слова в теории Потебни является не только источником новых словообразований, но и хранителем накопленной и овеществленной в слове историко-культурной и мифологической памяти. Внутренняя форма слова на современной стадии вечно развивающегося творческого процесса языка "осуществляет преемственность теперешнего значения с предыдущим, она указывает на прежнее значение"⁵², поэтому забвение внутренней формы слова чревато разрывом преемственной цепи историко-культурной памяти. Отсюда прямой путь ведет к акмеистической концепции слова у Мандельштама, - слова как хранителя историко-

культурной памяти человечества.

Отдельные элементы теории словесности Потебни плодотворно повлияли не только на концепцию слова в постсимволистских поэтических течениях, но и на сам русский формализм, определяющий себя на раннем этапе своего развития прежде всего в плане отталкивания от потебнианского и символистского эстетического наследства. Этот факт отмечен в уже многократно цитированной статье А.П. Чудакова о Потебне: "...несомненно, что противопоставление поэтического и практического языка, выдвинутое формальной школой /давшее и в позитивном и негативном плане большой толчок развитию поэтики/ исходит именно от Потебни, - хотя полемика с ним занимала существенное место в первых работах формалистов"⁵³. Сходная точка зрения была выражена о влиянии Потебни на формализм и в монографии П. Медведева⁵⁴.

Противопоставление языка поэтического языку практическому было заложено в мысли Потебни о забвении внутренней формы слова. Слово с погашей внутренней формой лишается своей общности, перестает быть самоценным, т.е. поэтическим феноменом и превращается в носителя одного понятийного значения, т.е. становится орудием коммуникации. Именно этот процесс приводит к превращению языка поэзии в язык прозы: "Символизм языка, по-видимому, может быть назван его поэтичностью; наоборот, забвение внутренней формы кажется нам прозаичностью слова. Если это сравнение верно, то вопрос об изменении внутренней формы слова окажется тождественным с вопросом об отношении языка поэзии и прозе, то есть к литературной форме вообще"⁵⁵.

Противопоставление языка поэзии и прозы в теории Потебни таким образом происходит на основании различения определенных типов структуры слова, точнее говоря, разных типов взаимоотношения между структурными элементами слова, структура прозаического слова становится двучленной, значение непосредственно примыкает к звуковой оболочке, живое представление, внутренняя форма погашена⁵⁶. Но это противопоставление происходит у Потебни в пределах той же общеязыковой системы, и не приводит к

возникновению изолированных друг от друга самозамкнутых языковых систем, как в теории формализма. В теории Потебни два состояния слова, его стремление к максимальной автономности /и связанный с этим расцвет его внутренней формы/ и погашение внутренней формы, превращение слова в носителя понятия, реализуется в пределах той же языковой системы, которая одновременно является вечным источником и порождения образности, т.е. поэтичности и источником порождения отвлеченной мысли, понятийности из чувственных образов. Этот двусторонний процесс схжато характеризуется в статье А. Белого: "...символизм художественного творчества есть продолжение символизма слова; символизм погасает там, где в звуке слова выдыхается внутренняя форма; это бывает тогда, когда отвлеченная мысль превращает слово из самоцели /эстетического феномена/ в орудие; отвлеченная мысль и слово, соприкасаясь в позднейших стадиях развития языка, взаимно связываются; мысль и слово теряют свободу; обыкновенная речь - сплошь гетерономна; здесь термин связан образом; образ - мыслью..." "...Бесконечная разложимость поэтического слова, создавшего условия научного мышления, есть невозможность найти гармонию и цельность в системе научных понятий; и наука, как бы описывая круги развития, временами возвращается к поэзии; символ становится опять на место понятия; здесь утверждается Потебней обусловленность самого научного мышления поэзией слова"⁵⁷.

В теории же формализма эти два состояния слова резко разводятся и создают функционально разные, и независимые друг от друга языковые системы, систему поэтического языка, где превалирует выразительная функция слова, его установка на самое себя, стремление к автономности, к самодовлеющему словесному бытию, и систему практического языка, где превалирует коммуникативная функция, установка слова на обозначаемый им предмет.

Примечания

1. А.Б. Муратов. О теории образа А.А. Потебни. - "Известия АН СССР", Серия литературы и языка, т. 36, 1977, № 2, стр. 100.
2. см.: В. Харциев. Основы поэтики Потебни; Б. Лезин. Психология поэтического и прозаического мышления; Овсяннико-Куликовский. Лирика - как особый вид творчества. - В сб.: Вопросы теории и психологии творчества, т. 2. вып.2. СПб., 1910.
3. А. Белый. Мысль и язык /Философия языка А.А. Потебни/. - В сб.: "Логос". Книга вторая. Изд. "Мусагет", М., 1910, стр. 255.
4. А.Б. Муратов. О теории образа Потебни, стр. 103.
5. А. Потебня. Эстетика и поэтика. М., 1976, стр. 183.
6. Там же, стр. 175.
7. А.П. Чудаков. Потебня. - В кн.: Академические школы в русском литературоведении. М., 1975, стр. 315.
8. См. об этом: П. Медведев. Формальный метод в литературоведении. стр. 116: "Потебня учил не о системе поэтического языка, а о поэтичности языка, как такового. В этом отношении он весьма последовательно утверждал, что слово есть художественное произведение, т.е. поэтическая конструкция. Каждая значущая единица языка являлась для него маленьким художественным произведением, а каждый элементарный словесный акт /называния, предсказания и т.п./ - художественным творчеством".
9. А. Потебня. Эстетика и поэтика, стр. 179.
10. Там же, стр. 177.
11. Там же, стр. 178.
12. А. Потебня. Эстетика и поэтика, стр. 179.
13. Там же, стр. 198.

14. См. об этом: "Потебня не говорит, какими средствами образ создается; единого такого средства нет и быть не может. Потебня объявляет внутреннюю специфику художественного образа, общую для литературы. Он больше говорит о поэзии, потому что она ближе к непосредственно языковым явлениям и создает образ в пределах непосредственно языковых форм" /А.Б. Муратов. О теории образа Потебни, стр. 107/.
15. См. об этом: А.П. Чудаков. Потебня, стр. 331: "Теория аналогии слова и произведения, ставя проблему изоморфизма художественно-психологического акта больших и малых единиц текста, безусловно важна в гносеологическом отношении. Но с точки зрения конкретных задач анализа поэтического произведения эта теория в ее нынешнем виде пока не открыла особых перспектив...
Суть заключается, очевидно, в том, что при переходе от общеэстетических категорий к собственно произведению с особой остротой встает вопрос о специфике разных видов текста /в этом смысле слово должно пониматься как минимальный текст/. Но этот вопрос менее всего занимал Потебню, наоборот, целиком погруженного в сложный мир аналогий и сходств".
16. А. Потебня. Эстетика и поэтика, стр. 196.
17. Г. Шпет. Внутренняя форма слова /Этюды и вариации на темы Гумбольдта/. М., 1927, стр. 54.
18. В.Н. Волошинов. Марксизм и философия языка. Л., 1930.
19. В. Жирмунский. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977, стр. 22.
20. см.: В.Н. Волошинов. Марксизм и философия языка, стр. 49.
21. В.Н. Волошинов. Марксизм и философия языка, стр. 58-59.
22. Там же, стр. 55.
23. См. об этом: "Следует отметить, что идеи поэтического языка, развиваемые символистами - Андреем Белым и Вяч.Ивановым, - являются развитием взглядов Потебни и поэтому принципиально отличны от формалистических идей". /П. Медведев. Формальный метод в литературоведении, стр. 117/.
24. В сб.: "Логос", Книга вторая, Изд. "Мусагет", М., 1910, стр. 240-258.
25. А. Белый. Мысль и язык. /Философия языка А. Потебни/, стр. 245.

26. А. Белый. Мысль и язык, стр. 240.
27. В.Н. Волошинов. Марксизм и философия языка, стр. 59-60.
28. А. Белый. Мысль и язык. /Философия языка А. Потебни/, стр. 256.
29. Там же, стр. 257.
30. В. Жирмунский. Теория литературы. Поэтика. Стилистика, стр. 15.
31. См. В.Н. Волошинов. Марксизм и философия языка, стр. 59.
32. См. А. Белый. Проблема культуры: "Культура превращает теоретические проблемы в проблемы практические; она заставляет рассматривать продукты человеческого прогресса, как ценности; самую жизнь превращает она в материал, из которого творчество куёт ценность." - В кн.: А. Белый. Символизм. М., 1910, стр. 10.
33. А. Белый. Мысль и язык. /Философия языка А. Потебни/, стр. 257-258.
34. А. Белый. Мысль и язык. /Философия языка А.А. Потебни/, стр. 244.
35. Там же, стр., 245.
36. Там же, стр., 246.
37. А. Белый. Мысль и язык. /Философия языка А.А. Потебни/, стр. 246.
38. Там же, стр., 246.
39. В.Н. Волошинов. Марксизм и философия языка, стр. 84.
40. Там же, стр. 85.
41. Там же, стр., 85.
42. А. Белый. Мысль и язык. /Философия языка А.А. Потебни/, стр. 246.
43. Там же, стр. 250.
44. В.Н. Волошинов, Марксизм и философия языка, стр. 36.
45. А. Белый. Мысль и язык. /Философия языка А.А. Потебни/, стр. 249.

46. А. Белый. Мысль и язык. /Философия языка А.А. Потебни/, стр. 250.
47. М.В. Панов. Стилистика. В кн.: Русский язык и советское общество. Проспект. Алма-Ата, 1962, стр. 101.
48. Л. Гинзбург. О старом и новом. Л., 1982, стр. 16-43.
49. М.В. Панов. Стилистика, стр. 103.
50. Поиски русского формализма в области "самовитого" слова прямо соотносит с теорией Потебни Б. Ларин /см. его кн.: Эстетика слова и язык писателя. Л., 1974, стр. 28/.
51. А.П. Чудаков. Потебня. - В кн.: Академические школы в русском литературоведении. М., 1975, стр. 316-317.
52. А.П. Чудаков. Потебня, стр. 316.
53. Там же, стр. 325-326.
54. Что касается до потебнианской традиции, то она оказала некоторое влияние на формализм лишь в процессе отталкивания от нее. Так на почве критики гумбольдовско-потебнианской теории образа формалисты усвоили связанное с этой теорией и ставшее для них основополагающим противопоставление языка поэтического другим языковым системам. /П.Медведев. Формальный метод в литературоведении, стр. 81/.
55. А. Потебня. Эстетика и поэтика, стр. 174. Ср. также стр. 309: "Из двух состояний мысли, сказывающихся в слове с живым и в слове с забытым представлением, в области более сложного словесного /происходящего при помощи слова/ мышления, возникает поэзия и проза. Их определение в зародыше лежит уже в определении двух упомянутых состояний слова".
56. См. об этом: А.П. Чудаков. Потебня, стр. 320.
57. А. Белый. Мысль и язык. /Философия языка А.А. Потебни/, стр. 250; стр. 253-254.

КРИЗИС ГУМАНИЗМА И "РЕАЛИСТИЧЕСКИЙ СИМВОЛИЗМ"

В. ИВАНОВА

Н. Салма

Творчество В. Иванова складывается в тот период, который сам поэт позднее определяет как период кризиса гуманизма. "Мир, являющийся еще так недавно, - пишет Иванов в 1919 году, - являлся человеку иным, нежели каким он предстает ему сегодня. Человек еще не забыл того прежнего явления, а между тем не находит его более перед собой и смущается... Люди внимательные и прозорливые могли уследить признаки этого психологического перелома раньше, чем наступил исторический переворот, выразившийся в войне и революции"¹.

Лирика и философская проза Иванова с самых первых его литературных шагов является откликом, реакцией на потерю человеком прежнего представления о мире, на утрату цельного мирозерцания, на изменение картины мира. Речь идет не о разочаровании в каком-либо отдельном принципе, взгляде и представлении и о замене их другими внутри гуманистической культуры, а о сдвиге, воспринимавшемся на рубеже веков по аналогии с тем, который происходил в сознании при переходе от средневековья к новому времени. В русской критической литературе интересную характеристику этого сдвига дает Л.К. Долгополов, видящий отличие философско-научного и художественного мышления на рубеже веков от мышления XIX века в том, что представление о дифференцированности, пространственно-временной локализованности элементов, о дискретном состоянии материи, при котором она разлагается на устойчивые элементы, сменилось в начале XX века представлением о сплошной непрерывности, подвижности, неисключительности, неустойчивости, "относительности" мира. Его составляющие - исторические периоды, сферы сознания, концепции жизни и творчества, идеологические и нравственные показатели личности - пришли в сцепление, лишились исключительности, стали элементами единого природно-исторического потока

жизни². Чутко воспринимая символизм как явление, ответившее прежде всего на изменение картины мира, Б. Пастернак пишет о символистах и символизме: "Они писали мазками и точками, намеками и полутонами не потому, что так им хотелось и что они были символистами. Символистом была действительность, которая вся была в переходах и брожении; вся что-то скорее значила, нежели составляла, и скорее служила симптомом и знаменем, нежели удовлетворяла. Все сместилось и перемешалось, старое и новое, церковь, деревня, город и народность. Это был несущийся водоворот условностей, между безусловностью оставленной и еще не достигнутой..."³ Захваченный водоворотом условностей, ощутивший свою зависимость от безличных сил, человек почувствовал, что он растворяется в этом мире, утрачивает свою способность к раздельному восприятию явлений, теряет конкретную неповторимость своих чувств, взглядов, переживаний и окружения, то есть перестает быть индивидуумом. В. Иванов в статье 1904 года "Копье Афины" пишет об этом так: "Большого вненародного искусства нет для современного человека, - быть может, потому, что нет самого современного человека, как сущего, т.е. достигшего некоторого статического типа бытия: есть тип динамический, потенциальный и текущий, всецело принадлежащий потоку возникновения, генезиса, становления"⁴.

Лирика В. Иванова, сосредоточенная на явлениях внутренней, душевной жизни, на первом ее этапе выразила состояние человека, увидевшего, что хаос уже не составляет периферии его души /как это было, например, у Тютчева/, а становится ее ядром, что это может быть уже не "родимый хаос", "звезду рождающий", а само "безумие", "неистовство" и "разрушение", вызвавшее у многих художников на рубеже веков вынужденно-жертвенную готовность "на любое всесожжение и даже самосожжение"; "исступленную самоотдачу вихрям века"⁵. Такая самоотдача, - "amor fati" - у Иванова была, однако, "хитрым"⁶ безумием, поскольку она предстала как единственно возможное в новой духовной ситуации выражение и интеллектуальное осуществле-

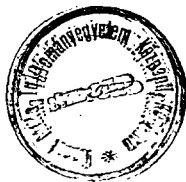
ние познавательной потребности разума в установлении связи, родства между явлениями в достижении единства. Таким образом поэту оказывается близкой программа гуманизма, согласно которой назначение человека есть познание, требующее единства в смысле установления связи между явлениями, но он запечатлевает и кризис этой программы, когда осознает, что познавательный запрос в новых условиях может проявить себя лишь в отрицательном акте жертвенной самоотдачи стихиям. Особенность ивановской реакции на ощущаемый всеми деятелями русской культуры на рубеже веков кризис гуманизма выразилась в том, что он, осознавая парадоксальность, недоступность для интеллектуального освещения такого состояния сознания, при котором прежняя программа оказывается и близкой современному человеку, и отживающей, уходящей в прошлое, создает своеобразную "мифологию гуманизма".

Поскольку обладание "статической" картиной мира представляется поэту нормативным, предопределяющим осмысленную человеческую жизнь, он обращается по преимуществу к образам и языку античной мифологии, так как специфика античности /как это утверждают исследователи в начале XX века/ состоит в том, что картина мира воспринимается античным сознанием как неподверженная изменениям, вечная, вневременная. "Здесь отсутствуют в сознании прошедшее и будущее, как упорядочивающие перспективы, и чистое "настоящее", которое так часто удивляло Гете во всех проявлениях античной жизни, особенно в пластике, наполняет собой сознание с какой-то нам неведомой мощью. Это чистое настоящее... в действительности представляет собой отрицание времени..."⁷, - пишет Шпенглер, подчеркивая отличие мировосприятия человека античной культуры от мироощущения современного человека, и видя в превращении прошлого во вневременную, "полярную" структуру истинный смысл проницательного мифотворчества.

Свой творческий метод Иванов, однако, определяет не как мифотворчество, а как некий "реалистический символизм": реа-

листический - потому, что реальность наличия и действительности прежней программы в недавнем прошлом и в грезящемся поэту будущем не подлежала для него сомнению; символизмом - потому, что подлинное мифотворчество, такое, каким оно было в античности, где между мыслью и жизнью не ощущалось никакого разрыва, где миф был формой жизни и деятельности, уже и еще недоступно современному человеку.

Когда Иванов называет свой символизм реалистическим /характерно, что выдвинув это определение в лекции "Две стихии в современном русском символизме" в 1908 году, Иванов остался ему верен и в статье "Символизм", написанной для итальянского Энциклопедического словаря в 1936 году/, указывая тем самым на опыт достоверности, несомненности, действительности определенной программы в недавнем, еще живом для поэта прошлом, он в сущности выявляет органическую особенность русской культуры, заключающуюся в представлении о том, что источник нравственного хотения личности и одновременно объект этого хотения есть некое изначальное единство, спонтанно возникшая совершенная совокупность людей, какой может быть семья, сословие, класс, нация, церковь или, шире, человечество. "Есть в человеке Я высшее, его святая святых, ... божественное средоточие микрокосма. И есть Я, определяемое границами эмпирической личности... и есть, наконец, Все-Я, объемлющее вселенную"⁸, - пишет Иванов в статье "Спорады" /1908/, утверждая, что как над ограниченным человеческим бытием Я, так и над его свободным, "божественным" Я существует Все-Я, некий изначальный "коллектив", в который, как продолжает Иванов, любовью излучается, сливаясь с ним, личность. Принципом единства является таким образом не внешняя, идущая от определенной организации дисциплина, а внутренняя, исходящая от индивидуумов любовь. Любовь - эта альфа и омега ивановской лирики - является мотивацией и целью нравственной деятельности человека, то есть в соответствии со своеобразным характером русского гуманизма у Иванова превалирует не мораль рефлексии, считающая движущей силой нрав-



ственных поступков рассудок или разум, а мораль чувства. Таким образом, создавая "мифологию гуманизма", Иванов говорит прежде всего о гуманизме в его русском варианте.

Создание мифологии русского гуманизма по аналогии с античной мифологией наталкивалось, как мы уже отмечали, на значительные трудности. Дело в том, что жизненные в прошлом реалии русского гуманизма могли переживаться лирическим героем Иванова, реагирующим на кризис программы гуманизма, лишь как потерявшие всякую связь с естественными, чувственно-воспринимаемыми вещами, что приводило к их мистифицированию: опыт изначального единства превращался в опыт сугубо супранатуралистический, коллективный принцип заменялся принципом "соборности" /термин, введенный Хомяковым/, которую Иванов определяет как то, что нельзя найти здесь или там, а можно лишь узнавать по "святому волнению сердца", по той любви, которая становится уже не чувством, а сверхчувством, любовью, превышающей земной опыт, мистической любовью, именуемой "чаянием". То, что в прошлом переживалось как душевная реальность, таким образом превращалось в символ, в знак сверхопытного откровения. Символизм, однако, не удовлетворял Иванова, ищущего не уединенного мистического переживания цельности, а, в соответствии с гуманистической программой, такого принципа, который обеспечивает "реальную" культурную деятельность человека. В отличие от многих русских символистов, в частности - от Брюсова, для которого символизм был высшей формой любого искусства, Иванов рассматривал символизм лишь как этап на пути к новому искусству, к подлинному мифотворчеству, каким оно было в античности. "... как далеки мы от вненародного искусства, так же далеки и от абсолютного мифотворчества: то и другое мы можем только упреждать и предуготовить. Ведь миф - тогда впервые миф в полном смысле этого слова, когда он - результат не личного, а коллективного, или соборного сознания"⁹, - пишет Иванов в 1908 году.

Предуготовляя пути к созданию мифов, говорящих о единстве не как о явлении мистическим прозреваемом, а как о реально существующем, как о ставшем, как о настоящем, Иванов обращается к античным и "ренессансным" образам земли и земного счастья, "золотого века", наделяя своего лирического героя переживанием праздничности, которую исследователь античности К. Керени¹⁰ называет особым уровнем, где становится возможным то, что на обычном уровне невероятно, причем невероятное в античном мифе и в реалистическом символизме Иванова осмысливается не как сверхестественное, чудесное, а как естественное, реальное, поскольку природное бытие включает в себя /или по крайней мере должно включать в себя/ и момент духовной упорядоченности. Когда мы говорим о "праздничности" ивановской лирики, мы имеем в виду не только мотивы пиршества, частые в его стихотворениях /"Дни недели", "Тризна Диониса", "Терпандр", "Хмель", "Бетховениада", "Венок", "Белый" и многие другие/, но и особый, приподнятый, торжественный тон его, часто "гимнической", лирики, пристрастие к велеречивости, к витиеватости диких словес, иногда - к сецессионистской декоративности, определенную гигантоманию тем и образом, - весь тот пышный и несколько тяжеловесный реквизит, который А. Блок образно назвал "царским поездом"¹¹ поэта. Праздничность, разумеется, не равнозначна веселью: светлое и мрачное чувство праздничности существует так же, как существует веселая и печальная музыка, но в самом существе праздничности есть нечто, что роднит ее скорее со светлым, чем с мрачным началом; В мрачном всегда заключено катарсическое, возвышающее, просветляющее. Мрачное в праздничности у Иванова /мотив тризны/ связано с памятью - увы, только памятью! - о целостности, единстве, "монотропии" личности, обеспеченном прежним мирозерцанием, светлое - с надеждой на то, что человек непременно обретет цельность "по ту сторону гуманизма".

Стремясь совместить в одном образе переживание утраты целостности - хаотического дробления, расщепления, многоликости человека /стихотворения "Раскол", "Fio, ergo non sum", "Отзву-

ки", "Слоки" и др./ - и надежду на ее возвращение, Иванов обращается к мифологеме Диониса, этого умирающего /растерзанного на куски/ и воскресающего бога, к кругу которого, как известно, восходит особенно много его стихотворений. Преимущественное внимание к этой мифологеме, к этому богу, связанному с природными, циклическими мифами, с круговоротом времени, у Иванова, как нам представляется, вызвано в первую очередь верой в изначальное единство, рисующееся ему "потерянным раем", которым человек владел в идеальном прошлом, и к которому он должен возвратиться в идеальном будущем. Поскольку речь идет о прошлом идеальном, возврат воспринимается не как тавтологическое повторение какой-либо коикретно существовавшей в истории формы единства, а как обретение его чистой формы. В то же время, то, что Иванов находит именно эту мифологему, этого бога парадоксального единства самых непримиримых, несвязуемых начал - жизни и смерти, страсти и страдания, изменения и постоянства - открывающегося лишь в состоянии экстаза, свидетельствует о кризисе гуманизма: ведь экстаз - выход за пределы пространства и времени - означает отказ от восприятия раздельных форм, отвержение принципа *individuationis*, на котором покоилась гуманистическая концепция человека. О кризисе гуманизма свидетельствует и то, что экстатическое дионисийство Иванова восходит к Нитше, к этому - в представлении Иванова - "последнему трагическому гуманисту"¹², книга которого "Рождение трагедии из духа музыки" /дух музыки у Нитше - Дионис/ произвела особое впечатление на начинающего поэта: "Сильнейшая эмоциональная встряска, вызванная зажигательным красноречием базельского философа, освободила Вячеслава Иванова от его духовной скованности, прямо-таки насильно принудив его перестать прятаться за щит академических занятий,"¹³ - пишет С. Аверинцев, подчеркивая силу этого воздействия. Секрет же того впечатления, которое произвело на Иванова чтение "Рождения трагедии", как мы полагаем, надо видеть в том, что Иванов воспринял обращение немецкого философа к мифологеме Дио-

ниса не столько как выражение протеста против отжитой концепции человека в исторически сложившемся гуманизме, каким это обращение было на самом деле, а как выражение надежды на возможность ее сохранения: ведь Иванов реагирует не столько на закономерное в истории обесценивание некогда жизненных представлений, сколько болезненно переживает их недействительность. Ощущение захваченности человека безумным стихийным вихрем событий его внутренней жизни, невозможности следовать спиритуальным устремлениям, которые еще живы в уединенном внутреннем опыте /"Я внял твой зов, - обращается поэт к своему высшему свободному Я, к своему Демону в стихотворении "Раскаяние" - "прийти ж не мог, Зане был наг и был убог"/, чрезвычайно характерно для лирики Иванова. О почти непреодолимой для современного человека трудности выполнения этой задачи Иванов пишет и в статье "Кризис гуманизма": "... трудно ему, если в самом деле жива душа его, независимо выбирать пути жизненного действия, согласно велениям своей совести и руководству своей мысли, а не быть влекомым судьбою, как раб, или крутым роковою бурей, как сорванный с дерева лист"¹⁴. Сознательное непротивление стихийным, неупорядоченным, неуправляемым и непроницаемым для разума порывам, погруженность в некий Ungrund, в ничто, однако, по мысли Иванова, рождает желание быть чем-то, магическим путем обрести себя /"Чаровал я, волховал я, Бога вакха вызывал я..." - в стихотворении 1906 года "Вызывание Вакха"/. Как пишет вновь "открытый" русскими символистами философ-мистик Якоб Беме,¹⁵ магия творит из ничего нечто и делает это сама одной лишь волей. Дионисийский экстаз цельности - состояние, при котором человек ощущает себя одновременно и в равной степени и терзающим, страстным, и терзаемым, страдающим существом, жрецом и жертвой, при котором единство переживается не как снятие противоположностей между "тезой" и "антитезой", а как антитетическое, диалогическое сосуществование. Но являющееся в экстатическом виде - ни бог - Дионис, парадоксально соединяющий страсть и стра-

дание /"Быть страстным, Человек, - твой рок страстной" /- формула, данная Ивановым позднее в мелопее "Человек"/, раскрывающей антиномичность индивидуума, и таким образом освобождающий его от раздвоенности, которую не в состоянии преодолеть интеллект, Дионис - освободитель /в греческой мифологии - Лизей, ср. в ивановском стихотворении: "Алый ключ лиет, лиет..." /созданный волевым усилием человека, потерявшего чувственную связь с "коллективом" и потому не различающего добро и зло, сам становится его образом и подобием: то ли "демоном зла", то ли "небожителем". "Прежде человек знал, что должен поступать так, чтобы его действие совпадало с естественно желательной и им естественно признаваемою нормой всеобщего поведения. Для новой души то же начало принимает уже иное обличье: действуя так, чтобы волевой мотив твоего действия совпадал с признаваемою тобою нормой всеобщего изволения... Но страшна свобода: где ручательство, что она не сделает освободившегося отступником от целого, и не заблудится ли он в пустыне своего отъединения", - пишет Иванов в статье "Кризис индивидуализма"¹⁶. Магическое переживание цельности, каковым, как пишет Иванов, "в древнейшие времена является оргиастическое исступление"¹⁷, не ориентирует на чувственную культурную деятельность человека, которой жаждет поэт, чье творчество, как справедливо замечают исследователи, носит черты явно выраженного стремления к "учительной" позиции. В 1910 году /период кризиса символизма /в стихотворении "Сердце Диониса" Иванов признает, что золотое сердце Диониса - бога естественного миропорядка, а не его демонического отвержения, предела, а не беспредельности, культуры, а не "буйства" /в том же плане о дионисийской "культуре" пишет и К. Керени/ - утаено от современного человека до дня "просвещения" всей Земли, до дня прихода Новой жизни.

Мифологема Диониса, наиболее пластично выражающая сам феномен парадокса, как мы видели, используется в творчестве Иванова для передачи парадоксального характера восприятия мира его лирическим героем. Однако, Иванов-поэт обращается

не только к образу, непосредственно выражающему суть переживания современного человека, но ищет и образа, говорящего об осознании парадоксальности сложившейся духовной ситуации, используя для этого мифологему "светоносного" Аполлона, знаменующего дистанцию между непосредственным переживанием и его восприятием, как бы символизирующего само рефлексивное сознание. Поскольку же Иванов говорит именно о гуманизме, мифологема Аполлона контаминируется в его лирике со стоящим на пороге исторически сложившегося гуманизма Данте, знаменующим, в отличие от "последнего трагического гуманиста" Нитше, его начало. Данте воспринимается Ивановым, создающим свою мифологию гуманизма апостериори, как ее творец априори, как пророк Новой жизни /Аполлон - Феб, истинный прорицатель/, показавший жизнь, какой она могла бы быть, какой она должна быть¹⁸. Но хотя пафосом своего творчества, его праздничностью Иванов и свидетельствует о Новой жизни, он, в отличие от живущего в его представлении Данте - от Данте, пророчествующего об открывающихся перед индивидуумом путях к ней /напомним, что по свидетельству Бокаччо Данте был убежден в том, что он сможет привести человечество, пребывающее в несчастливом состоянии, в состояние счастливое, указав путь к индивидуальному совершенству/, - ощущает себя не пророком Новой жизни, а лишь ее предтечей, визионером, сновидцем. Сон, указывающий на своеобразное совмещение образа Данте с мифологемой Аполлона в ее восприятии у Нитше, противопоставившего в "Рождении трагедии" принцип Аполлона принципу Диониса как "сон" "экстазу", у Иванова - такое состояние сознания, которое отдалает на определенную дистанцию опыт современного человека, "под бременем познания и сомнения"¹⁹ теряющего убеждение в изначальном "логизме вселенской идеи"²⁰, и в то же время укрупняет, приближает к поверхности сознания чаяния его сердца. Поэтому, например, в стихотворении "Gli spirito in Vizo", инспирированном Данте, Иванов и говорит об избирательности духовного зрения художника-символиста, видящего лишь то, что соответствует поддержанному традицией /"памятию

ранней" о предсказанном Данте явлении мира, переносящемся Ивановым в идеальное будущее, у порога которого стоит его лирический герой/ внутреннему опыту:

"И мне твердят их арфы у порога,
Что радостен в цветах и росах луг,
Что звездный свод - созвучье всех разлук,
И мир - обличье страждущего Бога".

Таким образом, аполлинический сон, так же как и дионисийский экстаз, у Иванова представляет собой выход за пределы реального жизненного опыта в сферу сверхопытного прозрения. Однако, транссубъективное воссоединение с космической жизнью лишь временно "прерывает" современное сознание, но не устраняет чувства погруженности всего в некое однородное хаотическое существование. С попыткой устранить это чувство мы встречаемся в стихотворении "Mi fur le serpi amiche", название которого - строка из 25-ой песни дантевского "Ада", а "сюжет" восходит к эпизоду со своевольным грешником, призывающим смерть как освобождение от страданий демонической души, наказанной за нежелание преодолеть свою порочность. Лирический герой Иванова, заклив "яд последнего искуса" /магический путь/ - мысль о бессмысленности мировой жизни, восходит на вершины прозрения неподвижного, застылого космического бытия, становясь таким образом водителем своей судьбы /Аполлон в греческой мифологии не только Феб, истинный прорицатель, но и Мойрогет - водитель судьбы/, однако такое индивидуальное восхождение обрекает героя на космическое одиночество, ведет к "отреченному холоду", к отказу от живых соприкосновений с вовлеченным в хаотическое движение современным миром. Здесь нет того "жертвенного снисхождения духа в мир, жертвенно им приемлемый, дабы преобразен был мир его любовным лобзанием и кротким лучом его таинственного Да", о котором пишет Иванов в статье "Идея неприятия мира"²¹.

Контаминирующаяся с Данте мифологема Аполлона выступает у Иванова и в ипостаси Аполлона Летийского, связанного с образом Лето /в мифах - "вечно милой", "самой кроткой"/, являющейся символом единогодушной, преданной, помогающей Любви,

подобной любви дантевской Беатриче. С образом Небесной возлюбленной, "подруги-вождя", восходящим и к Беатриче, и к Лето /образу идеальной жены и матери/, мы встречаемся в пронизанном дантевскими мотивами, аллюзиями, символами цикле сонетов "Голубой покров" /1907-1910/. Но хотя герою Иванова, ведомому любовью, и удастся, подобно Данте, достигнуть в видении "нежного лимба в глубоком лоне рай", его и здесь преследует апокалипсический образ Всадника на Бледном Коне, появление которого в художественном целом цикла свидетельствует о том, что Иванов, в отличие от живущего в его представлении Данте, уже не может пророчествовать об индивидуальных возможностях, обеспечивающих непрерывность развития земной истории.

Дионис, воспринятый через Нитше, символизирующий в лирике Иванова парадоксальный характер переживания мира человеком, стоящим на грани двух столетий, и Аполлон, контаминирующийся с Данте, выступающий как символ рефлексии на феномен парадоксальности, - два крайние полюса в том пантеоне богов и связывающихся с ними культурно-исторических реминисценций, к которым прибегает В. Иванов, создавая свою "мифологию гуманизма". Эти две центральные мифологемы у поэта нередко сплетаются друг с другом, что не противоречит ни мифологическим представлениям, согласно которым Аполлону приписывались атрибуты Диониса, ни концепции "Рождения трагедии", в соответствии с которой принцип Аполлона как бы вбирает в себя принцип Диониса. Но, как мы полагаем, причудливость их сплетений в лирике Иванова, так же как и чрезвычайная насыщенность ее наслаивающимися друг на друга, проникающими друг в друга сюжетами, образами, картинками, символами, отсылающими читателя к разным эпохам и регионам мировой культуры, свидетельствует прежде всего о той подвижности и взаимопроницаемости мира, которую выражало новое искусство на рубеже веков. Характерно однако, что акцент в лирике Иванова в этот период сделан все же на устойчивости, пластичности, предметной данности, "эмблематичности" - на всем том, что несут в себе мифологемы как таковые, всегда раскрывающие "основной неподвижный, постоянный тип"²²,

некий вневременной первообраз формы.

В 1910-х годах в творчестве Иванова начинается новый период, характеризующийся стремлением осмыслить ту роль, которую играет искусство символизма в современности, защитить и отстоять символизм, переживающий кризис, глубоко и утонченно обосновав его как искусство не только свободное, но и освобождающее, действенное. "И умирающее язычество стояло за своих богов с той ревностью, какой не знала беспечная пора, согретая их живым присутствием... И умирающее язычество защищалось углублением и утончением первоначальной веры"²³, - тонко заметил В. Иванов в 1905 году в статье "Кризис индивидуализма": мы полагаем, что именно глубина и утонченность ивановских обоснований символизма в этот период становятся симптомом его истощения. В своем стремлении найти место символистского искусства в жизни, Иванов приходит к своеобразному дуалистическому решению: то, что о несомненно переживаемом и запечатленном в дионисийских экстазах и аполлинических снах парадоксальном единстве нельзя ничего утверждать как о реальности, ориентирующей культурную деятельность человека, побуждает Иванова осмыслить эти сны и экстазы как "метафизическое утешение"²⁴, посылаемое человеку из трансцендентного мира /как у Платона - мира истинного, "реальнейшего"/, где единство существует субстанциально; что же касается эмпирического мира, то здесь оно существует лишь потенциально, как единство динамическое, незаконченное, становящееся. Как это было у Блока и у А. Белого, которые вслед за Вл. Соловьевым восприняли единство в мире земном не как данность, а как стоящее перед человеком задание, требующее для своего выполнения прохождения определенного пути, у Иванова в этот период складывается представление о поэте как о теурге - "истолкователе и укрепителе божественной связи сущего"²⁵, обращающим того, кто воспринимает символистскую поэзию, в соучастника творчества. Таким образом поэт, говоря о своем уединенном мистическом опыте и пробуждая "эхо в лабиринтах душ"²⁶, получает возможность участвовать в земном строительстве, в деле Просвещения всей земли.

Незримость и тайность, неизреченность и неизречимость - ведущие мотивы создаваемой Ивановым в этот период книги "Нежная тайна" /1912/ - указывают на мистериальность совершающегося процесса усвоения индивидуумом ценностей из трансцендентного мира, обращенность же большинства стихотворений к другому, близкому, родному, брату, другу, соратнику /примыкающая к "Нежной тайне" книга "Лепта" целиком есть такое обращение/ говорит о надежде поэта на символистское искусство, призванное соединять людей, создавая духовное единство в мире земном.

Поскольку субстанциально единство существует лишь в трансцендентном, мистически прозреваемом и потому пластически не воспроизводимом мире, основным мифопоэтическим образом для его выражения становится "Роза" /Роза - символ единства в мистическом учении Каббалы; ср. также лат. *sub rosa* как обозначение тайны/, имеющая особую символическую емкость в христианстве, где этот образ означает милосердие, милость, всепрощение, божественную любовь, мученичество, победу, небесное блаженство. И в этот период Иванов продолжает создавать мифологию гуманизма, но это уже не столько мифология космоса, как это было прежде, сколько мифология истории, воспринятой как процесс постепенного раскрытия метафизически заданного смысла. "Миф есть динамический вид /modus/ символа, - символ, созерцаемый как движение и двигатель, как действие и действенная сила",²⁷ - пишет Иванов в статье "Заветы символизма". Этой обращенностью к истории объясняется то, что "статуарные" образы космоса либо вовсе исчезают из лирики Иванова, либо лишь просвечивают через образы библейские, преломленные, как это было и прежде через творчество поэтов-предшественников. Мифопоэтический образ Розы восходит у Иванова прежде всего к Данте, давшему в финале "Божественной комедии" наиболее полное поэтическое и религиозное его осмысление как мистического символа, объединяющего все души праведных. Высший из лепестков дантевской Розы - Богородица - для Иванова есть сама тайная Любовь, движение и двигатель миро-

здания. Рассматривая заключительный стих "Рая" /"Любовь, что движет солнце и другие звезды"/, Иванов, считаящий теперь Данте символистом²⁸, пишет: "К подлежащему символу /Любовь/ найден мифотворческой интуицией поэта действенный глагол /движет Солнце и Звезды"/²⁹. Но в отличие от Данте, живущего в представлении Иванова, у поэта уже нет уверенности в том, что индивидуум может в полной мере овладеть трансцендентными ценностями, слиться с ними, занять исключительное место в мироздании.

В ивановском понимании усвоение ценностей трансцендентного мира является процессом, предполагающим прохождение определенных стадий на пути духовного возрастания. "Стародавнее предание, хранимое наставниками в деле внутреннего опыта, учит, что первую ступень постижения миров иных служит "имagination", вторую - "инспирация"; за нею следует высочайшая и окончательная ступень касания к мирам иным, которая в сокровенном, не нашем смысле именуется "интуицией". На ступени имминативной человек созерцает сверхчувственные реальности свойственной ему символики предвещающих его душе образов. На ступени инспирации он переживает эти реальности, как безвидно приближающиеся к нему и на него воздействующие живые присутствия. На третьей, почти недостижимо высокой ступени посвященный сам сливается с живыми и действенными силами миров иных, становится их земным орудием",³⁰ - пишет Иванов в статье "Взгляд Скрябина на искусство". Характерно это признание почти что недостижимости третьей ступени для современного художника, жаждущего смерти как своего перерождения, но понимающего, что такое перерождение предполагает разрыв всех прежних связей между ним и миром, не идущего на такой разрыв и потому остающегося на ступени инспирации. Если Роза в христианской символике и у Данте символизирует вечную жизнь, то в античной мифологии это - цветок смерти, о чем Иванов-поэт не забывает, вплетая мотив смерти как уничтожения в свои жизнеутверждающие стихотворения. Вынужденный отказ от надежды в каждый момент бытия ощущать душевную цельность как положительную данность, хотя и принимается поэтом, не удовлетворяет его.

Знаменательно, что из античных мифологем Иванов в этот период отдает предпочтение лабиринту, предполагающему долгие и мучительные блуждания, потерю ориентации в жизненных явлениях и знаменующему путь к смерти и только через нее к новому возможному рождению. Эта мифологема причудливым образом связывается у Иванова одновременно и с Данте, построившим свою "Божественную комедию" как лабиринт, и с Нитше, называвшим себя Дионисом и лабиринтом. Но отдав дань изображению "психологизма мятущейся индивидуальности"³¹, не находящей выхода из лабиринта, Иванов в 1915 году в статье "Манера, стиль, лицо" вновь возвращается к идее субстанциальности: "А как возможна целостная личность, если изверившись в свое субстанциальное единство, не утвердив такового актом воли, она не знает иного самоопределения, кроме модального, если вся она, в каждое изживаемое мгновение, не *res*, а только *modus*?" и далее: "Как сделать искусство жизненным, если оно бежит жизни?"³² Перенесение осуществления надежды на обретение субстанциальной цельности в отдаленные перспективы истории также не удовлетворяет поэта.

Разрыв между символистским искусством и жизнью оказывается непреодоленным и непреодолимым, но страстное желание найти спиритуальное решение приводит Иванова к религии Конца мира, к Апокалипсису. Под этим знаком поэт создает мелопею "Человек":

"Гряди", - поют, - "спасая и губя!
Все озарит Твой Лик и все расплавит;
На камне камня в храме не оставит:
Нерукотворный Храм, зовем Тебя!

"И элак, и куколь в полдень Твой увянет:
Твори свой суд неправд, и суд святынь!
Что оживет, - в Тебе, Тобой восстанет.

Художественное же раскрытие душевной жизни героя, осознавшего принципиальную неразрешимость проблем в сфере спиритуальной, мы находим в инспирированных дантовским "Чистилищем" "Зимних сонетах", анализ которых, в виду особого места, занимаемого ими в творчестве В. Иванова, должен составить предмет особого исследования.

Примечания

1. Вячеслав Иванов. Собрание сочинений. Брюссель, 1979, т. III, стр. 369.
2. В кн.: Л.К. Долгополов. Александр Блок. Изд-во "Наука", Л., 1978. Введение.
3. Б. Пастернак. Воздушные пути. Изд-во "Советский писатель", М., 1983, стр. 380.
4. Вячеслав Иванов. Собрание сочинений. Брюссель, 1979, т. I, стр. 727.
5. Там же, т. III, стр. 370.
6. Там же, т. III, стр. 377.
7. Шпенглер. Причинность и судьба. "Закат Европы", т. I, ч. I. "Academia". Петербург, 1923, стр. 11.
8. Вячеслав Иванов. Собрание сочинение. Брюссель, 1979, т. III, стр. 129.
9. Там же, т. II, стр. 567.
10. В кн.: Kerényi Károly. Halhatatlanság és Apollón-vallás. Magvető könyvkiadó. Бр., 1984. "Az ünnep lényege", стр. 333-352.
11. Александр Блок. Собрание сочинений в шести томах. Изд-во "Художественная литература". 1980. т. 2, стр. 180 /стихотворение "Вячеславу Иванову"/.
12. Вячеслав Иванов. Собрание сочинений. Брюссель, 1979. т. III, стр. 377.
13. Вячеслав Иванов. Стихотворения и поэмы. Изд-во "Советский писатель". М., 1976. Предисловие С.А. Аверинцева, стр. 17-18.
14. Вячеслав Иванов. Собрание сочинений. Брюссель, 1979. т. III, стр. 370.
15. В кн.: E.H. Lemper. Jakob Böhme. Leben und Werk. Berlin, 1976, стр. 152.
16. Вячеслав Иванов. Собрание сочинений. Брюссель, 1979, т. I, стр. 834.
17. Там же, т. III, стр. 264.
18. О Данте как о приверженце мифа - "Philomythes" - в кн.: Patrick Boyde. Dante Philomythes and Philosoph-Man in the Cosmos. 1981. Cambridge University Press.
19. Вячеслав Иванов. Собрание сочинений. Брюссель, 1979. т. II, стр. 325 /стихотворение "Терцины Сомову"/.
20. Там же, т. II, стр. 626.

21. Вячеслав Иванов. Собрание сочинений. Брюссель, 1979, т. III, стр. 85.
22. Там же, т. III, стр. 152.
23. Там же, т. I, стр. 836.
24. Там же, т. III, стр. 473.
25. Там же, т. II, стр. 595.
26. Там же, т. II, стр. 609.
27. Там же, т. II, стр. 594-595.
28. Там же, т. II, стр. 613.
29. Там же, т. II, стр. 608.
30. Там же, т. III, стр. 185.
31. Там же, т. II, стр. 626.
32. Там же, т. II, стр. 621.

ПРОБЛЕМА ОБЕЗЛИЧЕННОСТИ В ПОВЕСТИ А. РЕМИЗОВА

"ЧАСЫ"

Каталин Секе

Первые литературные опыты А. Ремизова относятся к самому началу 1900-х годов. Этот период в русской литературе можно считать периодом ее обновления: представители младшего поколения русских символистов в это время публикуют свои первые произведения; для творческого становления А.П. Чехова и Леонида Андреева характерно переосмысление идей, выдвинутых русской классикой.

Хотя первые произведения А. Ремизова, повести "Пруд" и "Часы", рецензировались в литературных журналах его времени, и даже анализировались в отдельных статьях и в сборниках, все-таки критики и литературоведы эпохи не ставили перед собой задачи дать всесторонний анализ этих произведений и потому ограничивались лишь некоторыми замечаниями, которые часто были противоречивыми. Известный критик начала века, А. Измайлов, пытаясь дать литературный портрет Ремизова, называет его "писателем-эклектиком", продолжающим традиции Достоевского, Лескова, Мельникова-Печерского, Э.А. По и Э.Т.А. Гоффмана. По мнению А. Измайлова, произведения Ремизова имеют мозаичный характер, они статичны, писатель бессилён передать движение в рассказе и потому отказывается от психологического изображения развития характеров¹. А.В. Рыстенко в своей работе 1913 года подчеркивает, что в ранних произведениях Ремизов изображает бессмысленность и ужас бытия, но указывает также и на то, что "...в самых мрачных местах романа /роман "Пруд".- прим. наше/ нет озлобления, он часто в таких местах смягчает тяжелые впечатления мотивом о всепрощении..."² Известный критик русского символизма Д.В. Философов, указывая в своей работе на влияние на творчество Ремизова польского писателя-декадента Шибишевского, все же не преувеличивает это влияние: со-

гласно его мнению, более значительную роль в формировании творчества Ремизова сыграли традиции классической русской литературы. Философов полагает, что главным идейным и поэтическим принципом в ранних произведениях Ремизова является "логика сна", в результате которой реальность и мир теряют в них свой смысл, опустошаются. В конечном итоге, он заключает свою работу высказыванием, из которого становится ясным, что он причисляет Ремизова к символистам: "Ремизов очень просто и потому глубоко выражает скорбь современной души, тоску по "реальнейшей реальности", как выразился бы Вячеслав Иванов."³ Другой известный критик эпохи, представитель социологического направления в критике, Р.В. Иванов-Разумник, в своей работе о Ремизове организующим принципом его произведений считает случайность. Он также пишет об угнетающей атмосфере ранних произведений писателя, но при этом отрицает эстетический подход к проблеме, характерный для декадентства. Поскольку центральной категорией для Иванова-Разумника является "жизнь" не в философском, а в социологическом значении, он полагает, что сомнения и вопросы ремизовских героев относятся именно к ней: "...только для измученных, надорванных, изнасилованных жизнью душ человеческих вопрос о жизни есть вопрос жизни, вопрос жизни и смерти"⁴.

Если попытаться оценить эти критические высказывания современников, то с эстетической точки зрения, в первую очередь, мы должны принять утверждение А. Измайлова. Ранний Ремизов действительно писатель-эклектик, мы согласны и с тем, что психологическое изображение не характерно для его манеры письма. Но в связи с этим не могут не возникать вопросы: если Ремизов эклектичен, то чем это объясняется? Каким образом он связывает разные литературные традиции? С какой целью он отказывается от психологизма? Что касается мнений Рыстенко и Иванова-Разумника, также нельзя не согласиться с их оценкой ранних ремизовских произведений, с тем, что в этих произведениях до-

минирует изображение угнетающей атмосферы бытия. Однако, остается открытым вопрос о том, почему эта атмосфера является такой гнетущей? Другое замечание в книге Рыстенко о наличии в ранних произведениях Ремизова мотива "всеобщего прощения", по нашему мнению, также нуждается в уточнении и в осмыслении. Определение Филосовым мироощущения Ремизова как мироощущения символистского /"тоска по реальной реальности"/ также требует более подробного освещения. Постановка вопроса у Иванова-Разумника с нашей точки зрения неприемлема потому, что он толкует "жизнь" как социологическую категорию, что чуждо мироощущению и поэтике Ремизова.

Мы попытаемся ответить на вопросы, поднятые критиками Ремизова /не претендуя на всестороннее их освещение/, остановившись на анализе одного из самых значительных ранних произведений писателя - повести "Часы". Мы также ставим перед собой задачу определить место творчества молодого Ремизова в истории мысли начала века и выявить особенности его поэтики.

В начальный период творчества Ремизова, в произведениях, разрабатывающих тему "маленького человека", особое внимание уделяется проблематике обезличенности, поэтому начать анализ повести "Часы" целесообразно с освещения этого вопроса. В повести можно выделить две связанные друг с другом линии действия: первая линия - история "бунта" уродливого мальчика, Кости Клочкова, против "часов". Цель Кости заключается в том, чтобы времени больше не было и чтобы осуществилась вечность. Вторая линия - история Нелидова и Христины, где принципы любви и сочувствия парадоксальным образом совмещаются с кругом проблем смерти и конца.

Мы хотели бы обратить внимание на то, что в обеих линиях повести дана своеобразная парафраза и переосмысление диалогизма Достоевского. Слова клятвы ангела из "Откровения Иоанна" - "И клялся Живущим во веки веков, Который сотворил небо

и все, что на нем, землю и все, что на ней, и море и все, что в нем, что времени уже не будет," - звучат в двух романах Достоевского: в романе "Идиот" князь Мышкин в разговоре с Рогожиным рассказывает о том, что существуют такие минуты, за которые человек готов отдать всю свою жизнь, когда он чувствует, что "времени больше не будет". Диалог из другого романа Достоевского, "Бесы", где также возникает проблематика конца, почти дословно воспроизводится в повести "Часы". Мы имеем в виду разговор Ставрогина с Кирилловым о том, что "времени больше не будет", в котором Ставрогин ссылается на слова Ангела из Апокалипсиса:

"... - Есть минуты, вы доходите до минут, и время вдруг остановится и будет вечно.

- Вы надеетесь дойти до такой минуты?

- Да.

- Это вряд ли в наше время возможно, ... В Апокалипсисе ангел клянется, что времени больше не будет..."⁵

В дальнейшем из диалога выясняется, что "идея" Кириллова - это идея Человекобога, стать которым возможно только путем самоубийства, самоуничтожения. Эта "идея" - символ искаженного понимания Апокалипсиса, ведь Кириллов отождествляет с эсхатологией мысль о физическом конце. Ставрогин, который является демоном Кириллова /парадоксальная рационалистичность в теории Кириллова заимствована от него/, заметив, что Кириллов "объективизирует" идею, /говорит о том, что эту счастливую минуту он почувствовал "в среду ночью", когда "часы остановил и было тридцать минут седьмого"/, иронически реагирует на всю "идею", называя поступок Кириллова "эмблемой" того, что время должно остановиться, "эмблемой" Апокалипсиса.

С точки зрения героев Достоевского проблематичным является то, что настоящие идеи у них "бездомны", что человек не способен "представлять" идею. Ни Мышкин, ни Ставрогин не способны представлять и личностный принцип: Мышкин не способен вопло-

тить идею личной /деятельной/ любви, а Ставрогин - идею личного /люциферского/ отрицания. Поэтому они переживают процесс самоуничтожения, распада человеческого "я". Ставрогин лучше других героев Достоевского понимает, что и он сам является лишь орудием безличного зла, банальности и мелочности: "Из меня вылилось одно отрицание, без всякого великодушия и безо всякой силы. Даже отрицания не вылилось. Все всегда мелко и вяло"⁶.

В романе "Бесы", как и в других романах Достоевского, мы встречаемся с проблематикой автономности личности в своеобразно русском понимании, с проблематикой "маленького человека". Поскольку "маленький человек" у Достоевского - человек, который не способен представлять идею, проблему автономности у Достоевского нельзя понимать как способность или неспособность к выбору, основанному на свободной воле /см. понятие автономности человека у Канта: категорический императив, который обеспечивает человеку возможность стать судьей самому себе, стать свободным и моральным существом/; автономия воспринимается у него, как наличие или отсутствие самооткрывающегося творческого движения, которое направлено на трансцендентное, и является как бы продолжением сотворения мира, творческого божьего акта.

Другая дилемма Достоевского, которая также занимает Ремизова и воспроизводится в повести "Часы", восходит к роману "Братья Карамазовы": "От высшей гармонии совершенно отказываюсь. Не стоит она слезинки хотя бы только того замученного ребенка."⁷ Дилемма Ивана заключается в том, можно ли примирить бога и земное существование, полное зла и страдания? Иван, так же как и Ставрогин, страдает от ощущения обезличенности, но в противовес герою романа "Бесы" он включает в свои метафизические категории веры, которую в этой дилемме "осмысляет" искаженно, смешивая проблему веры и неверия с проблемой представительства идеи, входящей в компетенцию личности. По мысли Достоевского, согласно христианскому учению невинность и вера связываются друг с другом в спасении, ведь к человечеству, пора-

женному первородным грехом, только через веру, через спасение возвращается невинность. Достоевский в образе Ивана показывает, что постановка вопроса о невинности, при игнорировании веры ведет человека к обезличению. Поэтому парадоксальным образом в романе бес Ивана "дает ответ" на дилемму героя, отзываясь цинически о своих страданиях, и этим как бы пародирует саму дилемму: "Люди принимают всю эту комедию /т.е. жизнь/ за нечто серьезное, даже при всем своем бесспорном уме. В этом их трагедия. Ну, и страдают, конечно, но... все же зато живут, живут реально, не фантастически; ибо страдание и есть жизнь..." "...Ну и я? Я страдаю, а все же не живу. Я икс в неопределенном уравнении"⁸.

Вышеупомянутые дилеммы героев Достоевского в произведениях русских писателей начала века, современников Ремизова, осмысляющих кризис ценностей, обостряются, приобретают новые оттенки значения, у некоторых же писателей они подразумеваются как исходные точки при разработке своей концепции человека и искусства. Писателей, отличающихся друг от друга своей принадлежностью к разным направлениям и группировкам, связывают, в первую очередь, проблематика обезличенности, унаследованная от Достоевского. С этой точки зрения в русской литературе рубежа веков к писателям, больше всех опирающимся на традиции Достоевского, можно отнести Мережковского и Федора Сологуба - из первого поколения русского символизма - , Леонида Андреева, создателя русской экспрессионистской прозы, и начинающего Алексея Ремизова, теснее всех связанного с творческими исканиями Андреева.

Д. Мережковский вышеупомянутые дилеммы Достоевского, имеющие в конечном итоге апокалипсический характер, переосмыслил согласно доктринам символизма, связывая проблемы с философией Вл. Соловьева, и видя религию конца как религию будущего, которая принесет окончательную перестройку мира и последнее очищение. В своей книге "Достоевский и Толстой" в стремлении Мышкина и Кириллова к "минутам конца" он именно поэтому

видел не искаженность и безличное зло, а жажду к перевоплощению человека /у Кириллова/ и наличие мистического переживания /у Мышкина/. Хотя в своих романах и Мережковского занимает проблематика зла, но, с одной стороны, он осмысляет ее как эстетическую проблему, так как считает красоту исконно внутренне двойственным явлением /парафраза из Достоевского: "содомская красота" и "красота Мадонны", которые сосуществуют в человеке/, с другой стороны, зло, как безличное начало в человеке волновало его потому, что оно препятствует свободе личности, и поэтому зло у Мережковского обозначало преимущественно отсутствие свободы и предопределенность.

Федора Сологуба также занимает вопрос о конце в понимании Достоевского, мысль об Апокалипсисе. В противовес представлениям Мережковского он понимает конец не в духе "религии конца", а как всепроникающую силу безличного зла, обезличенности. В романе "Мелкий бес" обезличенность, т.е. гротескная картина космической скуки и банальности, распространяется на мир явлений, любое сущее поглощается им. Исходным пунктом для изображения конца у Сологуба являются слова беса Ивана из "Братьев Карамазовых" о повторяемости, о земном существовании как о "неприличнейшей скучище". Сологуб творит миф из проблемы безличного зла, и потому у него стирается грань между бытием и вечностью, они сливаются друг с другом. У Сологуба как бы перефразируется мысль Свидригайлова из "Преступления и наказания" о том, что можно представить себе вечность, как грязную деревенскую баню, с пауками по всем углам. У Достоевского фантазмагория Свидригайлова является гротескным образом вырождения всего объективизирующего мышления, но Сологуба уже занимает не проблематика человека, не способного представлять идею, а сама "мелочность", скука и банальность, как сущее, как категория метафизическая. Эта искаженность мира явлений предвещает начало конца, рождение мифической силы Антихриста из Апокалипсиса - и изображение этого, согласно представлениям старших символистов, опосредованно свидетельствует о тос-

ке по "настоящей реальности".

Леонид Андреев в своей экспрессионистской прозе гиперболизирует безличное, бессмысленное, изображает его как экспрессивный символ, т.е. эстетизирует его и тем самым обращает внимание на вечную потребность человека в осмыслении. Андреев, в отличие от Сологуба, не отказывается от проблематики Достоевского, от изображения гротескной трагедии человека, не способного представлять идею, потому, что Андреев не абсолютизирует опыт обезличенности и не порывает связь с категориями веры и любви. "Проблема конца" у Андреева поэтому обозначает последнее использование "сверхчеловеческих" возможностей индивидуума, в результате чего он опустошается, становится маской и схемой.

Осмысление апокалипсического катастрофизма слов Ангела: "времени больше не будет", и изображение проблематики обезличенности и безличного зла привело к полному отрицанию эмпирии у русских писателей, осознавших кризис ценностей в начале века, но они не отказались от исканий новых метафизических гарантий бытия /"религия будущего", мистические переживания/. В то же время восприятие ущербности бытия, переживание отсутствия его гарантий, открывают в их романах новые перспективы, хотя противоречиво, но предвещают уже формирование новой концепции человека.

Вышеупомянутые тенденции появляются также и в повести начинающего Ремизова "Часы". Правда, писательские опыты Ремизова, направленные на осмысление противоречий, являются еще эклектичными и в некоторой степени даже ставят под угрозу имманентное целое произведения, его художественную достоверность. Как мы уже указывали выше, первая линия повести - история "бунта" Кости Ключкова, в которой как бы "осуществляется" ироническая мысль Ставрогина /остановить часы - значит достигнуть конца времени, остановка часов является "эмблемой" "времени больше не будет"/, включающего в себя множество искаженных и гротескных поступков героя. Внутри этой линии начи-

нает создаваться литературная пародия на "Апокалипсис Достоевского", которая не доведена до конца. Костя, сын владельца часового магазина, уродливый мальчик, грустящий потому, что у него нос кривой, "несносная пиявка", "гадная пиявка", и даже "ворона, дурак, идиот" - такова его подчеркнуто гротескная характеристика в первых главах повести. В дальнейшем его образ приобретает атрибуты бесовского, окрашивается символикой безличного зла: на месте сердца у него лед, он бесконечно гордый, он демонически хохочет, т.е. он изображен так, будто в нем уже нет ничего человеческого: "он ходил не так, как другие, а как-то срыву, он все не так делал, не по-людски."⁹ Его "бунт" исходит из страха смерти, поэтому он ищет ответа на вопрос: "зачем он живет?" Опираясь на ошибочную, объективизирующую логику, он приходит к выводу о том, что если он останавливает часы на башне, над маленьким городом и "времени больше не будет", то он будет обладать бесконечной властью, поскольку осуществится вечность. Но в то время как он объективизирует мысль, он и сам объективизируется: становится ключом, тем ключом, которым он каждый день заводит часы на башне. Таким образом, герой оказывается "запертым" в самом себе, хотя его цель заключалась в том, чтобы всех запереть, осудить на одиночное заключение. /"он всех в одиночное запрячет: пускай крысам хвосты лижут и считают тараканы шкурки"¹⁰/. На первом этапе "бунта" Костя ставит часы на час вперед. В результате этого ничего в сущности не изменяется, если не считать, что и в до этого хаотичном муравейнике, в малом мире, в маленьком городке, начинается еще большая неразбериха. И в конце повести, когда Костя окончательно останавливает часы, также нет изменения, лишь его безумие доходит до конца, гонит его бес с большим носом /гротескная пародия на кривой костин нос/, и в масленичной суматохе он становится каруселью, воплощением и абсурдным символом бессмысленного кружения. Несмотря на вышеупомянутые детали, мы не можем дать адекватного анализа повести, если будем воспринимать образ Кости лишь как абсурд-

ный, выражающий бессмысленность, и в его "бунте" видеть только пародию на Апокалипсис Достоевского. Эффективность пародийного гротеска в повести уменьшается в первую очередь за счет использования экспрессивной символики, что указывает на влияние прозы Леонида Андреева. Некоторые черты в образе Кости совпадают с аналогичными чертами идиота-сына о. Василия из повести Леонида Андреева "Жизнь Василия Фивейского", персонажа, символизирующего судьбу, господствующие в жизни безличное зло и рок. Также не без влияния андреевской прозы изображаются в "Часах" внешние атрибуты жизни, преувеличенные до экспрессивной символики, все окружающее, пронизанное обезличенностью и роковой предопределенностью. Поэтому кажется странным, и даже с эстетической точки зрения необоснованным, то, что гротескно-карикатурные черты в образе Кости, /например, его кривой нос/ окрашиваясь андреевской символикой, становясь "проклятой печатью" - превращаются в "знак" изначальной обреченности человека: "Словно рана разрасталась проклятая печать /т.е. нос/ и уже не на лице его, а где-то в сердце и, как тяжесть тяжела она со дня в день, становилась обузнее, пригибала хребет." "И опускались руки." ¹¹ Эффективность пародийного гротеска уменьшается и тогда, когда Ремизов говорит о "страшной тишине" на земле, наступающей после того, как Костя переводит часы на башне на час вперед и начинает петь в "упоении". Прием этот также можно считать характерно андреевским. Сами "часы", "часовой механизм" также становятся в повести экспрессивными символами. Их ход, постоянное их тикание проникает во все и во всех, движение их стрелок воплощает вечное кружение, саму бесцельность: "Шло время, откатывали часы миг за миг в пучину без возврата, повторяя одно и то же, все одно и то же, как вчера, так и сегодня." ¹² Но Ремизов создает и еще один экспрессивный символ для передачи обезличенности: - это таинственный "Кто-то", являющийся также и костиным двойником, который в конце повести смотрит с башни вниз со

страшным хохотом на "обманутый им город". В своих "стальных когтях" он держит все, замещая бога, становясь направляющей этот мир силой. Наличие этого экспрессивного символа в столкновении с пародией придает этой линии повести несколько дидактический характер.

Использование Ремизовым андеевских аллюзий порождает противоречивость и потому, что в прозе Леонида Андеева основой появления сходной символики является убеждение героя в господстве над человеком рока, побуждающее его с какой-то одержимостью противостоять ему. Усилия андеевских героев направлены на восстановление потерянного равновесия личности, и потому, несмотря на искаженность и гротескность этих усилий, их образы окрашены трагизмом. У Ремизова же образ Кости изначально пародиен, не психологичен, так как Ремизов отказывается от изображения каких-либо усилий личности, но в то же время он в этой повести еще не в состоянии изобразить обезличенность так, чтобы она стала приемлемой для индивидуума. Несмотря на то, что стремления писателя направлены на это - ведь он пытается сделать безличное "человечным" с помощью гротеска и юмора, - сознательное доведение этого процесса до конца привело бы писателя к окончательному отмежеванию от исканий метафизических гарантий личности. В начальный период творчества писателя этого не происходит, это осуществится у Ремизова позже, в эмигрантский период его творчества.

Первая линия повести "Часы" включает в себя несколько таких деталей, которые восходят к прозе Федора Сологуба и как бы опираются на некоторые характерные черты концепции человека у Сологуба. Поэтому не случайно, что упомянутый уже выше критик, Д.В. Философов, который должен был чувствительно относиться к таким деталям, воспринял всю повесть в символистском ключе: ведь, по его мнению, цель изображения обезличенности у Ремизова заключается в передаче тоски "по реальной реальности". В романе Ф. Сологуба "Мелкий бес" речь идет действительно именно об этом: сила, представляемая Передоно-

вым и "передоновщиной" - это "сила конца", и потому переживание мифа о безличном зле для личности является таким "нисхождением", которое должно привести в будущем к мифическому переживанию "восхождения". Постоянное ощущение "конца", вторжение его во все сущее является предвестием апокалипсического катаклизма, который завершается спасением, вторым пришествием Христа. В повести Ремизова "Часы" проблематика обезличенности не осмысливается в таком плане: мы встречаемся лишь с некоторыми деталями, которые Ремизов пытается "поднять" с помощью сологубовской образности. Таково, например, описание обезличения предметов и предметного мира: "И проникала вещи какая-то неприглядность и скука, напоминая о том неприменном конце, который в свой час всякому придет и не спросит."¹³ Эти детали поэтому мы осмысливаем лишь как сологубовские аллюзии, и не видим в них, подобно Философову, близости писателя к художественным решениям символизма.

Анализируя вторую линию повести, мы уже можем выделить такие проблемы, которые сближают прозу начинающего Ремизова с символизмом. По содержанию эта в определенной мере самостоятельная линия действия - история взаимоотношений Христины и Нелидова - связана с первой тем, что Христина является женой Сергея, брата Кости, бежавшего от банкротства и покинувшего Христину, оставившего ее в беспомощном положении. Нелидов - друг Сергея, о котором мы даже не знаем, что он делает в этом маленьком городке: "в городе случайный человек. Сама судьба занесла его сюда."¹⁴ Нелидов хочет утешить Христину в ее одиночестве, думая, что он любит ее. Проблемой здесь становится любовь, ее возможности и парадоксы. Нелидов также борется с обезличенностью, с безличным злом. Но по сравнению с первой линией, с историей Кости, вся эта линия и образ Нелидова не окрашиваются пародийной гротескностью, хотя некоторые черты ее и здесь можно обнаружить /напр., в сновидениях Нелидова: в одном из них колокола зовут к воскресению, но в церкви, где проходит отпевание, вдруг открывается гроб, и в нем ска-

лится обезьянья морда - пародия на образ Антихриста из Апокалипсиса - "сатана - обезьяна Бога"/. В раскрытии характера Нелидова в некоторой степени даже сохраняются следы психологического изображения. Нелидов в повести имеет предысторию, граничащую с "житием", из которой выясняется, что у него было счастливое детство, что он верил в молодости в возможность создать новую жизнь, вернуть "потерянный рай", достигнуть "Царства Божия на земле". Позднее его вера постепенно угасает - ведь он не считался с существованием безличного начала в мире, с наличием зла - и поэтому он начинает доверять только своим чувствам: он верит лишь в свое сердце, хочет спасти самого себя, т.е. сохранить идентичность своей личности, полагаясь на силу любви. Но его стремление терпит поражение: когда умерла его невеста, он считает и любовь умершей, и себя чувствует игрушкой в руках безличных сил: "Он создал себе в любви несокрушимый храм, но чья-то рука разрушила его"¹⁵. Нелидов приходит к выводу о том, что "силы души" также являются безличными, демоническими, что это - "силы, отпущенные Богом на волю." После этого его стремления направляются на то, чтобы жить и сохранить жизнь, хотя уже бесцельную и опустошенную: "А жить надо. Надо было ему во что бы то ни стало суметь прожить."¹⁶ Нелидов понимает, что он "маленький человек" и не способен представлять идею, что он лишь один из многих отличающихся друг от друга только по имени, "некий Нелидов", погрузившийся в мелочное существование. Несмотря на то, что Ремизов дает такую характеристику герою, он последовательно до конца не доводит ее: Нелидов, хотя и осознает свою окончательную погруженность в банальность, все же не может отказаться от попыток восстановить прежние гарантии личности. Он не в состоянии найти смысл в бытийственном принципе "жить надо", не может взять на себя риск сосуществования "со многими". Он только констатирует бытийственный принцип, но сам борется против него, т.е. пытается объективизировать чувст-

ва: "построить храм, ничего не замечать, не чувствовать."¹⁷ Поэтому его устремления становятся подобными устремлениям Кости: он также хочет победить смерть, физический конец с помощью "сильного сердца". Результатом его стремлений является самоубийство, вытекающее не из какой-либо построенной ущербной теории, как у героев Достоевского, а из признания своего собственного душевно-физического бессилия. Мы уже указали на то, что в противопоставлении с образом Кости образ Нелидова не изображен пародийно. Образ героя даже окружен некоторыми символическими знаками, которые как бы внушают, что отказаться от представительства принципа любви невозможно, что его полное усвоение ведет человека к "подлинной реальности". В этом ключе мы осмысливаем мотив "тени", связанный с образом Нелидова в повести. Герой "Часов" несколько медиуматичен, в его сновидениях появляются предчувствия, предсказания, связанные с его судьбой. Но в противовес героям прозы второго поколения русских символистов, например, героям романов Андрея Белого /Белый в своей прозе достиг органического единства гротеска и лиризма/, "теневое бытие" которых восходит к теневому характеру самой эмпирии, которые сами являются "отражениями" высших ценностей, в повести Ремизова в образе Нелидова это отражение не осуществляется. Поэтому повеление "любите!" является декларативным, как некое изречение, которое хотя относится и к Нелидову, но не связано органически с его экзистенцией. В связи с декларированным автором принципом любви в повести несколько раз повторяются слова Христа из Евангелия от Матфея /глава 11/ "Приидите ко Мне все труждающиеся и обремененные, и Я успокою вас". В конце повести ремизовская парафраза-"Приидите ко мне..."-зазвучит и при изображении костинного сумасшествия. Поэтому нам кажется, что сам принцип любви, и сама проблематика любви не соотнесены с героями, а представлены обособленным голосом рассказчика. Этот прием отрицательно влияет на художественную целостность произведения, сообщает ему - в первую очередь в этой линии - ди-

дактический характер. Однако принцип любви и ее проблематика с точки зрения ремизовского творчества имеют особую важность: слова Христа из Евангелия от Матфея внушают сочувствие, сочувствие страдающему человечеству. В выделенном слове рассказчика в повести "снимается" и дилемма Достоевского из "Братьев Карамазовых" /вопрос о боге и о невинном страдании/, так как Ремизов исключает проблему невинности, поскольку, по его представлению, человек не может избавиться от первородного греха, для него нет спасения и благодати. Эту проблематику освещает в "Часах" образ Христины, который с эстетической точки зрения является не вполне завершенным. Хотя Христина уже разочаровалась в любви, она все же пытается еще раз полюбить, но она любит такого человека, который уже не способен к личным чувствам. Согласно намерениям писателя, она одна в повести должна была бы представлять личное начало. Поэтому в повести ее образ часто окружен знаками, символизирующими крест и Христа. Само имя в такой необычной форме можно соотнести с именем спасителя. В конце повести эта символика доходит до апогея: "Христина, снятая с креста". В свете этой символики всю ее жизнь казалось бы можно воспринимать как "хождение по мукам". Но в сущности сам смысл ее "жития" противоречит таким представлениям. Христина не в состоянии "спасти" никого, потому что она и сама нуждается в спасении, она греховна, она - лишь одна из многих страдающих. И в конце повести, несмотря на вышеупомянутую символическую, она изображается погруженной в безличность, в "клочковщину". В наброске Христины преобладает гротескность, но не ее пародийная разновидность.

"Часы" Ремизова это - произведение начинающего писателя, о чем свидетельствуют неровности художественной структуры и неуверенность писателя в осмыслении некоторых проблем. Но несмотря на это, повесть приобретает особую важность потому, что в ней возникают вопросы, которые в зрелых ремизовских произведениях /мы имеем в виду, в первую очередь, повесть "Крестовые сестры" и произведения эмигрантского периода/ уже

освещаются по-иному, так, что достигается целостность и в эстетическом смысле. В повести "Часы", правда еще в зачаточной форме, наличествует такая концепция человека, которая разрабатывается в литературе позже, в произведениях XX века. Эту концепцию можно охарактеризовать как концепцию "рыцарства", направленного на принятие обезличенности индивидуумом, уже осознавшим разрушение своей личности, но в целях сохранения человечности, не отказывающимся от попыток "гуманизировать" абсурдность своего настоящего существования. Этот принцип осуществляется в эмигрантский период творчества Ремизова: "гуманизация" означает у него вовлечение культуры и традиции в "малый мир" индивидуума. В повести "Часы", как мы уже на это указывали, такая концепция еще только намечается. Ремизов здесь еще не отказывается от попыток восстановления равновесия личности и даже под влиянием символизма направляет свои стремления на поиск гарантий в трансцендентальном мире. Неопределенность писательской позиции является причиной того, что в повести мы встречаем слишком много разнородных с эстетической точки зрения деталей. Поэтому нельзя не согласиться с критиками-современниками Ремизова, которые порою воспринимают изображение в повести темных сил и ужасов бытия самоцельным. Надо отметить, что эту повесть, несмотря на нецелостность художественного решения, можно считать типичным романом "fin de siècle" в эстетическом смысле. Во многих значительных романах рубежа веков можно обнаружить следы так называемой "эстетической экзальтации" и эстетические эксперименты, вызванные неопределенностью позиций. Таким литературным феноменом, как нам кажется, является и повесть Ремизова "Часы".

Примечания

1. А. Измайлов. Пестрые знамена. Литературные портреты безвременья. Гл. Старорусские кружева /Быль и легенда А.М. Ремизова/. М., 1913, стр. 87-101.
2. А.В. Рыстенко. Заметки о сочинениях Алексея Ремизова. Одесса, 1913, стр. 25.
3. Д.В. Философов. Старое и новое. Гл. Сны. М., 1912, стр. 28.
4. Иванов-Разумник. Творчество и критика. т. II. СПб., 1912. Гл. Творчество А. Ремизова, стр. 88.
5. Ф.М. Достоевский. Собрание сочинений в десяти томах. т.7. Бесы. М., 1957, стр. 250-251.
6. Там же, стр. 702.
7. Ф.М. Достоевский. Собрание сочинений в десяти томах. т.9-10. Братья Карамазовы. М., 1958, стр. 307. т.9.
8. Там же, т. 10, стр. 170.
9. А.М. Ремизов. Рассказы II /Часы и др./ Nachdruck von Band 2 der Gesammelten Werke. Petersburg, 1910-12. München, 1971. стр. 17. Цитаты из повести в дальнейшем приводятся по этому изданию.
10. Там же, стр. 27.
11. Там же, стр. 15-16.
12. Там же, стр. 36.
13. Там же, стр. 24.
14. Там же, стр. 52.
15. Там же, стр. 57.
16. Там же, стр. 55.
17. Там же, стр. 55.

К ВОПРОСУ О ЗНАЧЕНИИ ПОЗДНИХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ БУНИНА
В КОНТЕКСТЕ ЕГО ТВОРЧЕСКОГО ПУТИ

Юдит Катона

В эмигрантской прозе Бунина, в отличие от прозы, созданной в предыдущие годы, наблюдается изменение тона повествователя, выражается своеобразная, единая, в существенных моментах отличающаяся от старой концепция жизни и творчества. Кристаллизация, упрощение тематики произведений исследователями творчества Бунина в большинстве случаев оценивается как следствие недостатка жизненного материала в вынужденном отрыве от родины. "Утеря родной почвы, живой воды народной жизни, лишали его творчество питательной среды, обескровливали его обращение к "вечным темам", в результате чего реализм его и подвергался, как выразился А. Твардовский, "модернистским поветриям"¹, - пишет в своей книге А. Горелов.

Изучая специальную литературу, освещающую этот период творчества писателя, не трудно заметить, что авторы исследований часто либо утверждают его обескровливание в отрыве от родины, либо выдвигают мнение о том, что эмигрантский период не внес ничего существенно нового в бунинское творчество, не обогатил его художественными достижениями. Н. Кучеровский, исследуя эстетическую концепцию жизни в творчестве Бунина, считает, что "... эмигрантский период творчества автора "Деревни" и "Господина из Сан-Франциско" не внес ничего существенного и принципиально нового в эстетическую концепцию жизни в его прозе"².

В специальной литературе о творчестве Бунина встречаются и попытки осветить последний период творчества писателя всесторонне, заняться им как проблемой, поставить под сомнение правильность конвенциональных мнений о нем. Л. Долгополов ставит под сомнение отжитые оценки и в своей работе пытается ответить на возникшие в связи с темой вопросы: "Сводится ли творчество Бунина /как, впрочем, и его личность/ к какой-либо одной и однозначной оценке? Другими словами, где пролегает та сфера, в которой наиболее наглядно находит свое выражение логика развития Бунина - и как ху-

дожника и как своеобразной личности?"³ В другой своей статье Долгополов показывает, как надо смотреть на эмигрантское творчество писателя, чтобы обойти ошибки многих исследователей, чтобы не заблудиться в противоречиях творчества Бунина: "Бунин - один из наиболее характерных представителей критического реализма XX века. А о каком критическом реализме может идти речь применительно к "Жизни Арсеньева", повестям "Митина любовь", "Дело корнета Елагина", сборнику "Темные аллеи"? Тут или схему надо ломать, или совершать насилие над писателем, или, наконец, разбить его творчество на два никак не связанные между собой периода, утратив при этом всякое представление о логике творческой судьбы"⁴.

Если объективно судить об этом периоде бунинского творчества, то надо признать, что Бунин, как и другие эмигранты, вследствие отрыва от родины пережил душевный и творческий кризис, но этот факт недостаточен для того, чтобы обесценить с художественной точки зрения этот период творчества, чтобы оспорить его самостоятельное значение в творческом пути писателя. Мы полагаем, что этот период является временем высшего расцвета творчества Бунина, потому что в его прозе 20-х годов, имеющей тесную связь в общей направленностью прозы, созданной в предыдущие годы, органически совмещаются жизненный опыт писателя и сформированные в ходе всего творчества художественные методы. В том же плане пишет о Бунине Милица Грин: "Вопреки распространенному мнению, что в отрыве от родины блекнет писательский талант, Бунин создал в эмиграции лучшие свои произведения. Талант его расцвел с особой силой. Разлука с Россией только усилила его страстную любовь к ней, все страдания обострили чувства и восприимчивость"⁵.

Для доказательства наших предположений необходимо проанализировать эстетические, поэтические достижения писателя от начала его творческого пути.

Эмигрантскому периоду творчества Бунина предшествовали период становления, поисков путей, продолжавшийся от первых литературных опытов до начала века, и период, который мы назовем, воспользовавшись определением С.А. Венгерова, периодом неоромантизма. Первый - значителен тем, что Бунин в это время обретает са-

мостоительный голос, учитывая традиции предыдущей литературной эпохи, которую определяет примат личностного принципа и этической установки. В это же время складывается основная проблематика дальнейшего творчества, определяющаяся чувством душевной пустоты, нехватки поэтических тем, что воспринимается Буниным как следствие кризиса личностного принципа. Это мучительное для него положение он пытается разрешить тем, что решается писать о том, что не о чем писать. В.Н. Муромцева-Бунина свидетельствует, что Бунин уже в эти годы мечтает писать "ни о чем": это его стремление в полной мере осуществляется в автобиографическом романе "Жизнь Арсеньева": "То, о чем он пишет в "Жизни Арсеньева", - муки и страдания, писать, как хочется, "ни о чем" - зародились именно в эти годы"⁶. Бунин, ощущая кризис духовной жизни на рубеже двух литературных эпох, определяющийся в первую очередь потерей примата личностного принципа, в своей литературной деятельности берет на себя задачу запечатления этого переходного положения в духовной культуре. Он ищет ответов в первую очередь на следующие вопросы: чем объясняется, что центральное для писателей XIX века понятие - личность, теряет свое значение к рубежу веков; необходимо ли, чтобы новая литературная эпоха вместе с личностным принципом отвергла и старую мораль, и, в связи с этим, чем объясняется кризис моральных ценностей, который проявляется в размывании граней между ними? Несмотря на то, что Бунин ясно видит кризис личностного принципа, он не отказывается от него, и центральной проблемой его творчества становится вопрос, как совместить утверждающие личностный принцип взгляды с безличным, отрицающим личность миром.

В начале века формированию самостоятельной концепции писателя способствовали два различных фактора: с одной стороны он связан с традициями русской психологической прозы, поскольку больше всего импульсов он получал от творчества Толстого и Чехова, но, в то же время в его творчестве отражается и неоромантическое мироощущение. Как и Толстого, Бунина прежде всего интересует личность, ее противоречия, возможности достижения и сохране-

ния ее идентичности, исследование возможности моральной дееспособности человека, мир моральных ценностей. Кроме того, Бунин, считая себя наследником толстовского круга проблем, берет на себя задачу изображения, сохранения в литературе последних проявлений дворянской патриархальной морали, иначе говоря, роль архивизирующего писателя. Только к началу века он осознает, что его рассказы, не говорящие ничего нового о проблемах уходящего дворянства, повторяют толстовские мотивы, лишая его творчество оригинальности - тем более, что другой избранный им образец для подражания, Чехов, выполнил в литературе эту задачу, показал упадок еще подающего для Толстого /до перелома в его творчестве/ надежды класса, дворянства. Таким образом, Бунин, не отказываясь от роднящего его с Толстым запроса ценностей, окончательно порывает с рассказами, созданными в период становления его творчества под влиянием толстовского мировоззрения и его творческих методов. "В сборник прозы 1902 года Бунин не включил рассказы "На даче", "Вести с родины", "Танька", "На чужой стороне" - все свои "толстовские" рассказы первой половины 90-х годов. В рассказе "Фантазер" /"На хуторе"/, вошедшем в сборник, Бунин отбросил концовку, где открыто и подчеркнуто выражалась "толстовская" идея"⁷, пишет Н. Кучеровский.

Формулируя свою самостоятельную авторскую концепцию, Бунин должен был считаться не только с традициями литературы XIX века, но он не мог не учесть и исканий современной ему литературы, не мог не отреагировать на вопросы, поставленные эпохой. В его творчестве к 10-м годам окончательно оформляется то видение мира, которое характеризуется новым приливом романтизма, охватившим духовный мир тогдашней России. Если обратиться к устным и письменным отзывам Бунина о современной ему литературе, не остается сомнений, что эти высказывания принадлежат человеку, который не только критикует символизм, обновивший русскую поэзию, но, который открыто и не сомневаясь в своей правоте, как нечто не имеющее ценности, отвергает его⁸. Однако, возникает вопрос, можно ли верить страстным выпадам Бунина против символизма, не питаются ли они его крайним субъективизмом? Мы должны осторожно

судить об этом, на первый взгляд враждебном отношении Бунина к символистам, потому что, если принять его, нельзя дать объяснения таким явлениям его творчества, которые впоследствии играли важную роль в его формировании. Если рассмотреть этот вопрос внимательно, становится ясно, что вопреки внешнему, полемическому отношению к символизму, в творчестве Бунина в это время появляются черты, возникающие под влиянием общего с символистами мироощущения, под влиянием сознания потери примата личностного принципа. В специальной литературе о бунинском творчестве часто встречаются ссылки на его отношение к символистам, но как раз этот факт указывает на то, что взаимосвязь между символизмом и творчеством Бунина не достаточно исследована. Решение этой проблемы в значительной мере затрудняет полная противоречий личность писателя. Исследователи, кроме констатации на первый взгляд действительно враждебного отношения писателя к символистам, не дают ответа на вопрос, как может быть, что не смотря на эту враждебность, Бунин дает похожие на ответы символистов ответы на вопросы, поставленные эпохой.⁹ Л. Долгополов утверждает, что вопреки открытому пренебрежению Бунина современным ему миром вообще, он стал самым верным выразителем своего времени¹⁰.

Судя по произведениям Бунина, родившимся на рубеже веков /напр., "Перевал" 1892-98, "Новая дорога" 1901, "Без роду-племен" 1897/, и он, подобно своим современникам ощущает опустошение мира и, как и т.н. "старшие символисты", тоже собирается уйти из опустошенного вследствие обезличения мира, занимая эстетическую позицию крайнего одиночества, беззащитности перед силами мироздания и поисков новой, высшей красоты¹¹. Но Бунин не полностью отождествляется с декадентскими настроениями своего поколения. Специальная литература с полным правом считает программным рассказом "Перевал": "Но странно - мое отчаяние начинает укреплять меня! Я начинаю шагать смелее, и злобный укор кому-то за все, что я выношу, радует меня. Он уже переходит в ту мрачную и стойкую покорность всему, что надо вынести, при которой сладостна безнадежность"¹². В сборнике "Новые стихотворения", изданном то-

же в 1901 году, чередуются настроения, отрицающие враждебный мир, и индивидуальная установка, поэтизирующая гордое одиночество личности, с наивной, чистой похвалой жизни. У Бунина противоположные настроения могут жить вместе потому, что он, в отличие от своих современников, в том числе и от символистов, несмотря на то, что чувствует враждебность к себе окружающей среды, все-таки проявляет желание быть частью этого безличного мира, и, благодаря этому без-опасности отчуждения от самого себя, обезличения, считает возможным отождествление с безличным миром, когда человек может принять бытие в более широком понимании, чем личная проблематика, и благодаря этой новой перспективе может жить в хаотичном мире.

Сосуществование противоположных друг другу точек зрения в мироощущении Бунина мешают правильному пониманию и определению взаимосвязи между творчеством Бунина и творчеством символистов. Большинство исследователей этой проблемы отвергают возможность их идейного родства именно потому, что из двух противоположных взглядов Бунина на мир принимают во внимание только один, тот, который не разделяет апокалипсические настроения поколения, и только очень немногие исследователи считают связь между писателем и символистами возможной и пытаются осветить представляющиеся противоречивыми взаимоотношения между представителями нового литературного направления и стоящим в стороне от всяких группировок Буниным.

Мы полагаем, что вопреки различным поэтическим решениям новых проблем, творчество символистов и Бунина представляют одно и то же литературное направление потому, что они выражают мироощущение одного и того же поколения, жившего сознанием кризиса. Перед литературным поколением рубежа веков стоит задача воссоздания равновесия между духовными запросами и отрицающим их мироощущением, разрешения противоречия между личностным принципом и непосредственным опытом. Из духовного наследия символистов те произведения представляют собой ценность для истории литературы и всей духовной культуры, в которых осознается почти непреодолимая трудность выполнения этой задачи, которые, принимая ее как

программу, способствуют решению проблемы. Бунин, как и самые значительные художники этого времени, по-своему осознает и берет на себя задачу, поставленную перед духовной жизнью эпохи, благодаря чему его проза обретает настоящую оригинальность.

Из второго поколения символистов А. Блок в своей лирике представляет ту установку, согласно которой потеря личностного принципа как абсолютного и вместе с этим распад традиционной моральной системы воспринимается как неразрешимая дисгармония между личностью и безличным миром. В духе неоромантизма рубежа веков Блок уже не разделяет идеализм романтиков, не абсолютизирует возможности личности, а принимая неразрешимость конфликта между личными и безличными факторами, автономию своего существа, элементарный запрос единства проявляет тем, что в результате сознательного решения собирается растворить свое "я", обладающее потребностью в сознательной оценке, в хаотичной стихии¹³. Подобно Блоку, Бунин тоже не верит во всемогущество личностного принципа, но, в отличие от Блока, который выбирает индивидуальный путь решения, он в своем творчестве выдвигает на первый план антииндивидуальный принцип. Бунин тоже не считает окончательным разрыв между своим "я" и "миром", между индивидуумом и коллективом, он верит в возможность восстановления гармонии и, не растворяя в хаосе свою личность, как носителя ценностей, не принимая окончательную потерю примата личности, пытается решить противоречивую ситуацию тем, что не сопротивляется господствующим над миром безличным силам, а, принимая нивелированный вследствие обезличения в своих явлениях эмпирический мир, в духе своего нового идеала поэтизируя его, проявляет желание быть частью этого мира, снова владеть потерянной гармонией. Новый, формирующийся именно под влиянием этого безличного мира идеал Бунина - "всеединство" - отождествление, гармония с другими существами и с миром на основе принципа любви. Если сравнить две творческие ментальности, очевидно, что у обоих художников личностный принцип сменяется своеобразным пантеистическим видением мира, поскольку и у Блока, и у Бунина появляется сознание и ощущение мира, находящегося за пределами личности. И именно эта переме-

на во взглядах - признание распада мира на личные и безличные начала, но вместе с тем и крайняя привязанность к идее личности - создадут в их творчестве сродные неоромантические воззрения.

Период неоромантизма в творчестве Бунина начинается приблизительно в начале века, формируется к 10-м годам и заканчивается в начале 20-х годов, после отъезда Бунина за границу. Неоромантическое мироощущение и мышление Бунина живут только до того момента, пока он ощущает над своей судьбой и судьбой своих героев власть стихии, рока, судьбы, пока в ощущении зависимости от мира, воспринимает свою чуждость ему, пока это ощущение препятствует ему осуществить идеал "всеединства". О. Сливницкая, исследуя творчество Бунина до 1914-1916 годов, отмечает, что для прозы 10-х годов еще характерен дуалистический взгляд на мир - двойственность закрытого мира "я" и бесконечного пространства космоса, - но соприкосновение этих миров в сознании писателя уже возможно¹⁴. Исследовательница устанавливает, сравнивая художественные миры Бунина и Чехова, что Чехов строит свой мир из осколков, а Бунин изначально чувствует себя частью огромного Целого, Вселенной, и поэтому бунинская новелла несет представление об огромности мира за своими пределами, таким же образом, как и личность предполагает бесконечное пространство космоса за своими рамками, и это предположение открывает возможность для личности высвободиться из своего замкнутого круга. Этот взгляд Бунина - который уже предвещает следующий период творчества - иллюстрирует написанный в 1916 году рассказ "Легкое дыхание"¹⁵. В работе Сливницкой указывается на расчлененность событийного ряда и на ее функции с точки зрения авторского замысла. Сливницкая же замечает, что после развертывания перед нашими глазами ряда событий, связанных с судьбой героини, пылающей страстным ожиданием и желанием жизни, которая при первом столкновении с ней сгорает как метеор и ее существо как будто распыляется в мире, а ее сущность, "легкое дыхание" становится символом вечной красоты, молодости, женственности, когда казалось бы рассказ пришел к концу, появляется совершенно неожиданно и не мотивированно новый рассказ, связанный с предыдущим рассказом только тем, что его героиней

становится классная дама Оли, которая в ее судьбе никакой роли не играла. Анализируя образ классной дамы, Сливицкая тонко замечает, что классная дама живет не своей жизнью, а какой-то "страстной мечтой", т.е. на самом деле не живет, а Оля, напротив, на пороге жизни, не имея возможности осуществить повышенное желание жизни, бросается во враждебный, не поддерживающий ее желание хаос. В образе классной дамы Бунин показывает драму погруженной в себя личности, но он говорит о счастье такого человека без иронии, бесстрастно, он констатирует это как иное решение, как принятие судьбы. Это замечание, однако, не исчерпывает смысл рассказа. Образ классной дамы осмысливается прежде всего в контрасте со всей предыдущей частью рассказа. Хотя Бунин не комментирует появление в рассказе внефабульного фрагмента, одним из самых важных моментов в обрисовке образа классной дамы является именно то, что, кажется, будто она никак не связана с предыдущей частью. Другой существенной чертой ее образа является двойственность. С одной стороны, каждое воскресенье приходя к могиле Оли Мещерской, как будто исполняя этим миссию, "... она думает, что отдала бы полжизни, лишь бы не было перед ее глазами этого мертвого венка. Этот венок, этот бугор, дубовый крест!... - но в глубине души маленькая женщина счастлива, как все преданные какой-нибудь страстной мечте люди"¹⁶. Склонность к мечтаниям классной дамы в памяти Оли Мещерской нашла новый предмет. До того предметом ее постоянных мечтаний был брат, когда же он погиб на мукденском поле битвы, она внушила себе, что она "идейная труженица", что это и есть ее настоящее призвание, и мечтания о чужих судьбах заменяют для нее настоящую жизнь. Несомненно, что Бунин бесстрастностью, серьезностью своего изложения как будто оправдывает жизнь классной дамы, однако на самом деле он углубляет контраст действующих лиц тем, что "тайну" на первый взгляд бессмысленной смерти Оли "вручает" именно этой романтически настроенной старой деве, которая не способна ни понять, ни почувствовать сущность "легкого дыхания", а может только, как новую страстную мечту, сохранить ее. Этим жестом Бунин в конечном итоге решает, какой из двух возможных точек зрения он отдает пред-

почтение. В соответствии со взглядами писателя признание возможности индивидуума освободиться от своей замкнутости остается неосознанным: Бунин как бы берет назад возможность "решения" проблемы, скрывающуюся в образе Оли, заключающегося в том, что индивидуум, растворившись в природе, может обрести вечную жизнь, бессмертие, и, таким образом, взгляд Бунина в этой новелле остается в конечном итоге антииндивидуальным, неоромантическим.

Если обратиться к героям произведений Бунина эмигрантского периода, /напр., Митя из повести "Митина любовь", Елагин из повести "Дело корнета Елагина" или поручик из "Солнечного удара"/ то можно утверждать, что ни один из них не может полностью освободиться от уз морального поведения. Появление таких героев и в этот период доказывает, что Бунин даже в предыдущем, казалось бы самом "эстетизирующем" периоде творчества не "забывая" о своей моральной установке. Однако, он ясно видит, что нет возможности совместить этическую и эстетическую точки зрения во-первых потому, что эстетическая точка зрения еще не заняла место старой морали, хотя она находится уже в состоянии распада, а во-вторых потому, что писательский опыт убедил его в том, что в жизни господствует то или другое.

В начале 20-х годов происходит окончательный разрыв между взглядами писателя и взглядами героев, и это явление после лиризма неоромантического периода выдвигает на первый план эпический принцип в творчестве Бунина¹⁷. Примером этой перемены во взглядах служит написанный в 1925 году в сугубо субъективном жанре лирический этюд под названием "Ночь", в котором Бунин разделяет людей на два разряда: "... В одном, огромном, - люди своего, определенного момента, житейского строительства, делания, люди как бы почти без прошлого, без предков, верные звенья той Цепи, о которой говорит мудрость Индии: что им до того, что так страшно ускользают в безграничность и начало и конец этой Цепи? А в другом, очень сравнительно малом, не только не делатели, не строители, а сущие разорители, уже познавшие тщету делания и строения, люди мечты, созерцания, удивления себе и миру, люди

"умствования", уже втайне откликнувшиеся на древний зов: "Выйди из Цепи!" - уже жаждущие раствориться, исчезнуть во Всеедином и вместе с тем еще люто страждущие, тоскующие о всех тех ликах, воплощениях, в коих пребывали они, особенно же - о каждом миге своего настоящего... Эти люди райски чувственные в своем мироощущении, но рая уже лишенные. Отсюда и великое их раздвоение: мука ухода из Цепи, разлука с нею, сознание тщеты ее - и сугубого, страшного очарования ею... Так, господи, я уже слышу тебя. Но еще горько мне разлучение с обманной и горькой сладостью Бытия. Еще страшит меня твое безначалие и твоя бесконечность..."¹⁸

Это мнение позволяет предположить, что в данный период творчества точка зрения писателя и точка зрения героев разделяются таким образом, что писательское "я" представляет интеллектуальную возможность выхода из Цепи, герои же несут этот запрос как те, кому не дано его осуществить, кто еще не способен на это. Бунин отказывается от решения до невозможности осложненной проблемы "я" и "мира", отказывается от всякого решения, и, благодаря этому отказу, его взгляд на мир становится открытым. Без универсального, гипертрофированного чувства ответственности, характерного для человека средних веков и нового времени, с "неиспорченностью" античного человека он удивляется своему безбрежному миру. Благодаря этой открытости он переживает хаотический, потерявший человеческое лицо мир, может любоваться "мировым пожаром", полностью забывает о себе, и благодаря этому забвению достигает какой-то высшей точки зрения, благоговения перед необъятностью мироздания и бытия. В результате этой перемены во взглядах Бунин становится писателем XX века, он может принять оттеснение личности на периферию бытия, и, не пытаясь изменить это положение, занимает новую позицию, так как такая перспектива открывает перед ним возможность принять актуальное проблемное положение.

Перемена во взглядах Бунина в эмигрантский период творчества рождает новую модель рассказа по сравнению с моделью рассказа неоромантического периода, которая определяется прежде всего замкнутостью личности. Самым характерным изменением в структуре модели бунинского рассказа является упрощение его тематики - Бунин обращается к так называемым "вечным" проблемам бытия, к трем

значительным вехам жизненного пути человека - рождению, любви, смерти, хотя открыто о рождении не упоминается, потому что в бунинском восприятии смерть это не уничтожение, а только преобразование, переход из одного образа в другой, и потому вместо слова "смерть" он употребляет выражения "исход", "преображение", "уход из жизни".

По сравнению с традиционными концепциями любви и понятие любви у Бунина в значительной мере изменилось. По мнению Л. Долгополова "... главной для Бунина эмигрантского периода стала тема любви. Причем не просто любви, а любви-страсти, дающей человеку ощущение высшего блаженства, но испепеляющей его душу"¹⁹. Долгополов уточняет концепцию любви в творчестве Бунина последнего периода, излагая аспекты любви Арсеньева и Лики: "История любви и Арсеньева и Лики имеет в хронике два главных аспекта. Один, непосредственно художественный, раскрывает понимание зрелым Буниным любви исключительно как страсти, высоко поднимающей человека над бытом, привычной моралью, расчетом. Только как страсть любовь для Бунина может быть чувством непосредственным и искренним. Такой любви нет и не может быть места в обычной жизни. Поэтому она и не может иметь продолжения: любовники у Бунина или навсегда расстанутся, или один из них гибнет, другой же, оставаясь жить, становится иным человеком, - пережитое им увлечение на всю жизнь накладывает на его облик свой отпечаток"²⁰. Н. Волинская, анализируя цикл "Темные аллеи", приходит к сходному мнению, заключению: "Герои "Темных аллей" без малодушной боязни, не заботясь о том, куда бросить якорь, пускаются в ураган страсти. В этот краткий миг им дано постичь жизнь во всей ее полноте, после чего сгорают без остатка /"Галя Ганская", "Пароход "Саратов", и "Генрих"/, другие влачат обыденное существование, сохраняя в глубине души воспоминания о безвозвратно утраченном самом милым и дорогим их сердцу /"Руся", "Холодная осень"/. И так как любовь в понимании Бунина требует от человека максимального напряжения всех его духовных и физических сил, она не может быть длительной. Отсюда трагическое противоречие: любовь больше чем жизнь, но она не вся жизнь."²¹

Тематике поздних бунинских рассказов, описанию смерти и любви придает своеобразие не только то, что для Бунина смерть не есть уничтожение, а только преобразование, а любовь есть исключительно страсть, но и то, что конфликт личностного принципа и обезличенного мира, коллизия личной и безличной проблематики в его поздних произведениях тематически появляется в сплетении темы смерти и любви, в предположении их тождества по качеству с точки зрения универсального человеческого бытия, которое следует из своеобразного восприятия смерти и любви в этот период. Бунин может сблизить смерть и любовь потому, что в его понимании смерть и любовь способны передавать друг другу свое самое существенное качество. В традиционном понимании смерть обозначает физическое уничтожение, конец человеческой жизни, а любовь обозначает осуществление желаний, завершение известного периода в жизни. В произведениях последнего периода творчества Бунина в судьбах героев часто встречается случай, когда смерть есть осуществление мечтаний, но не уничтожение, а любовь есть уничтожение без осуществления мечты. Такой взгляд на мир, уравнение ценностей в абсолютном смысле дает Бунину возможность создать в своих рассказах "чистые", отвлеченные от повседневной жизни, от общественной морали, ситуации, в которых появляются настоящие, свободные от всех фальшивых интересов, существенные качества и желания героев, которые они, в зависимости от того, как относятся к найденной писателем истине, берут на себя, или отказываются от них, но принуждение выбора для всех обязательно. Писатель, смотрящий на своих героев извне и сверху, "взвешивает" своих героев по тому признаку, как близко они подошли к постижению и осуществлению своей программы, к выходу из рамок личности и принятию эстетической созерцательной позиции. В своих рассказах Бунин показывает градации осуществления своей программы, и на примере судеб героев приходит к выводу, что принятию нового взгляда на жизнь в каждом случае препятствует какой-то, возникающий по принципам старой морали индивидуальный интерес. В повести "Митина любовь" Митя бессознательно распялает терзающую душу любовную страсть в весенней природе, но невольное принятие

пантеизма все-таки не спасает его духовное существо. Он сохраняет свою идентичность только ценой физического самоистребления, потому что он не осознает, что принятие пантеизма и крайняя привязанность к Кате исключают друг друга. Актриса - героиня повести "Дело корнета Елагина" - ощущает банальность своей жизни и хочет освободиться от этого чувства, хотя она боится выйти из Цепи, но все-таки разрешение противоречия между своей банальной жизнью и своими настоящими желаниями она видит только в смерти, принесущей ей "откровение". Она ожидает очистительную смерть от своего возлюбленного, от Елагина, с которым хочет соединиться в смерти навсегда. Но смерть не приносит Сосновской "откровения", потому что она для Бунина не значит этого²². Соответственно своему желанию Сосновская сходит со сцены жизни как героиня лишь перед самой собой. Герой рассказа "Солнечный удар", поручик, тоже не способен без проблем пережить неожиданное счастье, потому что и он не может защитить любовь от повседневности.

В эмигрантской прозе Бунина мы видим только в одном случае пример "чистого", не мотивированного индивидуальными интересами высвобождения индивидуума из тесных рамок личности. Героиня рассказа "Чистый понедельник", написанного в 1944 году, чувствует господствующую в современном мире банальность, от которой она находит спасение в возвращении к идеалам старины, в то время как созревает ее решение уйти от фальшивого для нее мира. Безымянная героиня рассказа выделяется из ряда других персонажей этого периода тем, что она принимает решение уйти от мира будучи свободной от всяких мелких интересов, потому что этот мир не может удовлетворить ее высшие духовные запросы. Она долго не решается на такой шаг, ей жутко переступить грани защищающей ее, но не удовлетворяющей ее духовные запросы жизни. Ее поведение приближается к осуществлению нового миропонимания Бунина, и это подтверждает и тот факт, что и сам Бунин придавал большое значение своему произведению²³.

Героиня "Чистого понедельника" является олицетворением не-уничтожимого, изначального желания свободы, которое Бунин считает не только равноценным с "вечными" вопросами человеческого бытия - такими как любовь, смерть, /рождение/ -, а даже ставит его над ними как самое благородное и гуманное стремление человека.

Примечания

1. А.Е. Горелов. Три судьбы. Ф. Тютчев. А. Сухово-Кобылин. И. Бунин. Звезда одинокая. И. Бунин. Л., 1976, стр. 482.
2. М.Н. Кучеровский. Иван Бунин и его проза /1887-1917/. Тула, 1980, стр. 6.
3. Л.К. Долгополов. На рубеже веков. Литературное движение и Иван Бунин. Л., 1977, стр. 275.
4. Л.К. Долгополов. Личность писателя, герой литературы и литературный процесс. - "Вопросы литературы", 1974, № 2, стр. 122-123. Цитирует А.Е. Горелов в вышеуказанной работе, стр. 497.
5. Устами Буниных. Дневники Ивана Алексеевича и Веры Николаевны и другие архивные материалы, под редакцией Милицы Грин, в трех томах". Frankfurt/Main, 1977, т. 1, стр. 13.
6. В.Н. Муромцева-Бунина. Жизнь Бунина. Париж, 1958, стр. 106. Цитирует Н.М. Кучеровский в вышеупомянутой книге, стр. 29.
7. Н.М. Кучеровский. Там же, стр. 36.
8. Л.К. Долгополов цитирует несколько таких высказываний Бунина. В кн.: Л.К. Долгополов. На рубеже двух веков. Литературное движение и Иван Бунин. Л., 1977.
9. См. об этом: Л.К. Долгополов /вышеупомянутая работа/, Э.И. Денисова /Э.И. Денисова. Поэзия И.А. Бунина рубежа веков. /К проблеме "Бунин и модернизм"/. Русская литература XX века /дооктябрьский период/ сб. 4. Творчество Ивана Бунина. Калуга, 1973, стр. 17-270.
10. Л.К. Долгополов. Там же, стр. 292.
11. См. об этом: Н.М. Кучеровский. О концепции жизни в лирической прозе А.И. Бунина. Русская литература XX века. /дооктябрьский период/ Калуга, сб. 7, 1968, стр. 80-106.
12. И.А. Бунин. Полн. собр. соч. /Приложение к журналу "Нива" на 1915 г./ т. 2, стр. 5.
13. См. об этом: А. Блок. Крушение гуманизма. /об "исторических картинах"/. В кн.: Искусство и революция. М., 1979, стр. 288-309.
14. О.В. Сливичкая. Проблема социального и "космического" зла в творчестве И.А. Бунина. /"Братья" и "Господин из Сан-Франциско"/ Русская литература XX века /дооктябрьский период/ Калуга, сб. 7. 1968, стр. 123-124.
15. О.В. Сливичкая. Фабула - композиция - деталь буниновской новеллы. Буниновский сборник. Орел, 1974, стр. 90-101.
16. Там же, стр. 108.
17. См. еще об этом вышеуказанные статьи Н.М. Кучеровского и упомянутую работу Э.И. Денисовой.

18. И.А. Бунин. Сочинения. М., 1982, т. 2, стр. 425-426.
19. Л.К. Долгополов. Рассказ "Чистый понедельник" в творчестве Бунина эмигрантского периода. В кн.: На рубеже веков, стр. 333.
20. Там же. Л.К. Долгополов. Литературное движение века и Иван Бунин, стр. 330.
21. Н.И. Волынская. И.А. Бунин. Темные аллеи. /Жанровые особенности/ Русск. лит. XX в. /дооктябрьский период/ Калуга, 1973, сб. 4. Творчество Ивана Бунина, стр. 84.
22. См. об этом статью Р.С. Спивак. /Р.С. Спивак. Художественное время в поздней новелле И.А. Бунина. В кн.: Русская литература XX века /дооктябрьский период/ сб. 4. Творчество Ивана Бунина. Калуга, 1973, стр. 70-81.
23. Цитирует Л.К. Долгополов: "Благодарю Бога, - говорил он, - что он дал мне возможность написать "Чистый понедельник"."
/Л.К. Долгополов. "Чистый понедельник" в творчестве Бунина эмигрантского периода. В кн.: На рубеже веков. О русской литературе конца XIX - начала XX века, стр. 333-359/

СИМВОЛИЗМ ИКОНЫ В ВОСПРИЯТИИ М. ВОЛОШИНА -
ПОЭТА И ХУДОЖНИКА

В. Лепахин

Одним из наиболее заметных явлений русской культурной жизни начала XX века было "открытие иконы". Первые расчищенные иконы XIV-XV столетий - этого "золотого века" русского иконописания - были показаны на выставке 1913 года. Многие художники и искусствоведы, писатели и поэты, философы и историки откликнулись на это событие. Среди других посвятил иконам статью, напечатанную в журнале акмеистов "Аполлон", и Волошин. Помещая ее в современном двухтомном собрании стихотворений и поэм поэта, его составители отмечают, что "она наиболее ярко свидетельствует о колористической природе поэтического творчества Волошина" /6, стр. 396/.

Действительно, почти все, кто писал о Волошине, обращают внимание на неразрывную слитность в нем поэта и художника, находят общие черты в природе его живописного и поэтического дара: "Мастер акварели и поэт органически были слиты в Волошине и резко определяли его творческое своеобразие". Его акварели похожи "на строгие и точные стихи", а стихи следуют "всем принципам изобразительного искусства" /8, стр. 114, 115/. С этими наблюдениями нельзя не согласиться. "Впервые я подошел к живописи, - пишет сам поэт, - в Париже в 1901 году" /4, стр. 42/. Французская живопись, в особенности импрессионизм, произвели на Волошина огромное впечатление и оказали заметное влияние на его поэзию. Лирика поэта в первом десятилетии XX века прежде всего живописна. Отдельные стихи кажутся даже перенасыщенными цветовыми образами, в нескольких строках порой можно встретить до шести-семи красочных эпитетов и метафор. Нельзя также не обратить внимания на совпадение по времени между увлечением Волошина импрессионизмом и преобладанием символистских мотивов в его поэзии. Но обращаясь к его живописи, мы не можем не заметить, что рисунок играл в его творчестве важнейшую роль.

"Для того, чтобы дать почувствовать лик земли во всей его сложной жизни, - писал Волошин - мало этого отношения к природе, чисто живописного..." /7, стр. 22/. В автобиографической заметке "О самом себе" он относит начало своих занятий рисунком к 1901 году, а живописью, точнее, акварелью, - лишь к первой мировой войне. И в живописи Волошина видно явное тяготение к четким музыкально-ритмическим линиям. В одном из ранних /1901 или 1902 год/ своих стихотворений он пишет:

Как мне близок и понятен
Этот мир - зеленый, синий,
Мир живых прозрачных пятен
И упругих гибких линий /5, стр. 53/.

Как видно из этих строк, в самом начале творчества художественное видение мира у Волошина было не чисто колористическим, как, скажем, у Малевича или Архипова и не преимущественно графическим, как, например, у Добужинского. Не случайно, несмотря на увлечение импрессионистами, "более близки его душе были художники барбизонской школы и английские префаэлиты" /7, стр. 22/.

Одни стихи поэта свидетельствуют о победе цвета над линией, о его преобладании или первичности как в процессе восприятия "натуры", так и в процессе ее творческого преобразования. Такие стихи объединяют общее движение от цвета, дающего общий фон, либо отдельные цветовые пятна, к линии, дающей формы. Красочное и графическое изображение пейзажа иногда расходятся у Волошина даже в разные строфы:

Старинным золотом и желчью напитал
Вечерний свет холмы. Зардели, красны, буры,
Клоки косматых трав, как пряди рыжей шкуры.
В огне кустарники, и воды как металл.
А груды валунов и глыбы голых скал
В размытых впадинах загадочны и хмуры.
В крылатых сумерках - намеки и фигуры...
Вот лапа тяжкая, вот челюсти оскал,
Вот холм сомнительный, подобный вздутым
ребрам /5, стр. 118/.

Первое четверостишие противостоит здесь последующему как цвет - линии. Но нередко встречается и обратное движение: от линии к цвету; поэт как бы набрасывает рисунок на листе бумаги, а затем, в соответствии с декоративным пониманием цвета, накладывает краски, что совпадает и с последовательностью его живописной техники:

Дубы нерослые поднимают облак крон,
Таятся в тоще скал теснины, ниши гроты.
И дождь, и ветер, и зной следы глухой работы
На камни врезали. Источен горный склон,
Расцвечен лишаем и мохом обрамлен,
И стены высятся, как древние киоты;
Здесь чернь и киноварь, там - пятна позолоты
И лики стертые неведомых икон... /5, стр. 160/

Ключевые слова первого четверостишия "врезали", "источен" как бы завершают "линейную схему натуры", ее графическое оформление, а второе четверостишие открывается ключевым словом "расцвечен" с последующим наложением красочной гаммы на уже готовый рисунок. Но каково бы ни было движение - от линии к цвету или от цвета к линии - важно отметить, что у Волошина, и художника, и поэта как, в самом художественном видении, так и в технике исполнения они нередко разделялись, возможно против воли автора. Его поэтическое творчество складывается из постоянных столкновений, борьбы между пытающимся расплыться, раствориться в свете цветовым пятном неопределенной формы и стремящейся очертить и осмыслить его линией, которая как в живописи, так и в поэзии представляется ему "линейной схемой натуры".

Эти особенности художественного видения Волошина наложили отпечаток и на его восприятие и интерпретацию иконописи, что проявилось прежде всего в раздельном анализе цвета и рисунка иконы. Свою статью он начинает с красочных достоинств иконописи, отмечая в ней "красоту тона и колорита", подчеркивая "горение красок". Новизну открытия он видит "главным образом в тоне и цвете" икон /6, стр. 278/. Краски икон воспринимаются и трактуются Волошиным символически, но символизм их он возводит к "реальным основам", подходит к

ним как художник-профессионал, а не как поэт, близкий к символизму, не как, например, Андрей Белый в написанной десятилетием ранее статье "Священные цвета", где делается попытка наметить гносеологические, мифологические и теософские основы цветовой символики /2, стр. 115-129/.

Выделяя три основных тона /красный, соответствующий всему земному, синий - воздуху, желтый - солнечному свету/, Волошин придает им следующие символические значения или, как он сам выражается, "переводит" их в символы: красный будет обозначать глину, из которой сделано тело человека - плоть, кровь, страсть, с ними связанную; синий - дух, мысль, бесконечность, неведомое; желтый - свет, волю, самосознание, царственность /6, стр. 278/. И далее, говоря о дополнительных цветах, Волошин выступает как профессиональный художник. И здесь в своем стремлении дать "реальные основы" цветовой символики, он "следует законам дополнительных цветов" в определенной мере даже механистически. Так дополнительный к красному зеленый образуется от смешения желтого с синим и является цветом успокоения, равновесия, физической радости, надежды. Лиловый /смешение красного с синим/ трактуется художником как цвет молитвы; оранжевый /красный с желтым/ - гордости.

Определив символические значения различных красок, Волошин делает следующие наблюдения. В русской иконописи широко представлены красный и зеленый цвета, в то время как лиловый и синий, выражающие религиозное и мистическое чувство, отсутствуют. На этом основании Волошин называет русскую иконопись "очень простым, земным, радостным искусством, чуждым мистики и аскетизма" /6, стр. 279/, принимая во внимание пока лишь красочную гамму иконы. Замечание Волошина об отсутствии в русской иконописи синего цвета не может не вызвать недоумения, ведь только статьи о васильковой сини Рублева в настоящее время могли бы составить целую книгу. Возможно, он обратил внимание лишь на иконы новгород-

ской школы, в которых действительно преобладают "пламенная киноварь и изумрудная зелень". Но ведь на выставке 1913 года были показаны иконы и московской школы, которые невозможно себе представить без синего цвета. Вероятнее всего Волошин оказался в плену у своей концепции "реального символизма", "земного", "радостного" искусства.

Но совершенно справедливо его замечание об отсутствии лилового цвета, которому он придал значение молитвы. Именно здесь дает себя знать несколько механистический подход к символике цвета. Лиловый цвет широко представлен, например, в витражах европейских соборов, в религиозной живописи Запада, в одежде католической церковной иерархии /11, стр. 152/, о чем пишет и сам Волошин. Но в русской иконописи лиловый цвет употреблялся крайне редко и настолько осторожно, что он никогда не бросается в глаза и тяготеет либо к розоватому и красному, либо к чисто синему /Ср. 12, стр. 148-149/. Нам представляется это связанным с тем, что, возникая из слияния синего и красного, лиловый цвет носит несколько двусмысленный характер. С одной стороны он близок через фиолетовый к черному, являющемуся символом ада и смерти, а с другой - красный как одна из его составных частей, символизируя мученическую кровь и огонь как пламень веры, в соседстве с черным меняет свое значение на противоположное и становится символом адского огня. Молитвенное же настроение, созерцательность выражаются в русской иконописи в согласии с таким авторитетом как Псевдо-Дионисий Ареопагит, чистым синим цветом /1, стр. 7/, вопреки замечанию Волошина широко представленным в русской иконе и очень характерным для нее.

Акцент на "реальные основы" цветовой символики привел Волошина к тому, что в этом плане он рассматривает икону как примитив и сводит весь красочный мир иконописи к расцветке "вышивок и кустарных работ", которые оказались в поле зрения русских художников несколько ранее. За реальным

символизмом, точнее было бы говорить - "психологическим", он не разглядел символизма сверхреального, устремленного в мир запредельный. Конечно, икона оказывает и чисто психологическое воздействие, но и в этом случае оно имеет важную особенность: "Краски в иконах выражают не столько отдельные состояния человека: радость или печаль, покой или возбуждение, они прежде всего выражают духовный подъем", удовлетворяют "человеческую потребность в равновесии и духовной гармонии", - замечает М. Алпатов /1, стр. 8/. Красочная гамма иконописи представляет собой особый мир, не имеющий прямых аналогий с миром видимым, но именно поэтому она открывает человеку "глубинные пласты бытия", ибо она говорит о предметах "доступных только возвышенному созерцанию", в котором раскрывается "истинная реальность мира". "Икона, как магический кристалл, помогала разглядеть самое существо вещей" /1, стр. 10/.

Цветовая символика, как и всякая символика вообще, может рассматриваться на нескольких уровнях, с разных точек зрения. Опираясь на книгу французского ученого Фр. Порталля, П. Флоренский делает интереснейшие наблюдения над символической цвета в разные эпохи и у разных народов. Прежде всего он исходит из того, что символ рассматривается на трех уровнях или в системе трех "языков": на первом уровне в языке "божественном" символ представляет собой как бы еще "бытие в себе", он предельно онтологичен, он слит с тем, что он знаменует собой; на втором уровне в языке "священном" символ "обнаруживает" себя во вне, происходит первое "оплотнение" /от слова "плоть"/ символа, выведение его из области чистого онтологизма, перевод с языка божественного на язык священный, точнее, откровение божественного языка в языке священном; на третьем уровне в языке "мирском" символ приобретает вещественное значение, разрушается его онтологизм, т.е. его связь в сознании людей с миром запре-

дельным, и уже он не помогает созерцанию мира духовного, а как бы зашифровывает его, и поскольку утрачено живое опытно-духовное восприятие символа на высших уровнях, приходится прибегать к ним через анализ символики третьего уровня, но использование для этого научных методов приводит к релятивизму, а поэтического вдохновения - к психологизму, что означает вырождение собственно символизма. "...Наглядный образ горнего, - пишет П. Флоренский, - стал само-довлеющим, стал схемой дольнего. Другими словами, то, что раньше было знаменуемой реальностью иного мира, теперь стало отвлеченным вспомогательным понятием мира этого, а то, что раньше знаменовало, - т.е. символический язык, самый символ, - теперь стало знаменуемой реальностью, чувственным представлением. Соотношение высшего и низшего бытия извратилось, и теософический символ выродился, таким образом, в физическую или психо-физическую теорию" /11, стр. 560/. П. Флоренский приводит и один из наиболее ярких и характерных примеров: "Цвет небесного свода, лазурь, была в языке божественном символом вечной истины; в языке священном - бессмертия; а в языке народном она делается символом верности" /10, стр. 559/.

Хотя Волошин не различает разные уровни цветовой символики, но его статья об иконах дает возможность сделать заключение, что он в своем понимании символики цвета тяготеет к низшему, т.е. "мирскому" уровню. Начиная анализировать "реальные основы" символики цвета, он говорит на "мирском" языке, вслед за тем "переводит" его на язык "священный", при этом его "психо-физическая" теория становится чисто психологической с заметной долей субъективности, ибо не учитывает региональных, временных, этнографических и религиозных особенностей трактовки цветовой символики и возможности ее разных уровней. Его перевод с "мирского" языка на язык "священный" нередко не совпадает с уже закрепленным в "священном" языке значением цвета, т.к. вместо того, чтобы ис-

ходить из высшего, Волошин объясняет высшее низшим. Яркую кричащую пестроту народных примитивов, проистекающую от использования чистых беспримесных красок, он не смог отделить от иконописной гармонии, которая также основываясь на использовании чистых, интенсивных, лишенных оттенков красок, избегает пестроты примитивов - что по общему признанию является для художника труднейшей задачей.

Обращаясь к иконографии иконы в отрыве от цвета, Волошин именно ей приписывает духовно-мистическую сторону иконописи: рисунок и композиция "так внятно и убедительно говорят о постничестве, аскетизме, умертвлении плоти, ожидании Страшного Суда, иступленных молитвах и покаяниях, о мистическом трепете и ужасе" /6, стр. 280/. Аскетизм рисунка и композиция связывается Волошиным с каноничностью иконописи, но при этом канон, несмотря на строгость и неподвижность своих фундаментальных основ, допускавших лишь комбинации различных уже выработанных форм, понимается им не как фактор, сдерживающий художественное творчество вообще и проявления индивидуальной творческой манеры в частности, а как фактор, направляющий то и другое в определенное русло. И здесь Волошин выступает как поэт и художник. Он сравнивает иконографический канон с сонетом в поэзии, а работу иконописца сопоставляет с творчеством поэта: "Не то же ли самое делает поэт, когда берет строго определенную форму, например, сонет, и вливает в этот заранее данный и выработанный ритмический и логический рисунок лирическое состояние своей души?" /6, стр. 280/.

Волошин одним из первых, если не первый, осознал тот факт, что иконографический канон, иконописный подлинник не сковывает творческую индивидуальность иконописца, так же как любой канон в любом другом виде искусства, а помогает ей раскрыться. Это, на первый взгляд, парадоксальное утверждение, в последнее время все чаще встречающееся в разных работах, было высказано и П. Флоренским: "...Трудные канони-

ческие формы во всех отраслях искусства всегда были только оселком, на котором ломались ничтожества и заострялись настоящие дарования. Подымая на высоту, достигнутую человечеством, каноническая форма высвобождает творческую энергию художника к новым достижениям, к творческим взлетам и освобождает от необходимости творчески твердить зады: требования канонической формы, или, точнее, дар от человечества художнику канонической формы есть освобождение, а не стеснение". "Ближайшая задача - постигнуть смысл канона, изнутри проникнуть в него, как в сгущенный разум человечества..." /9, стр. 105, 106/.

Как видно из этих высказываний П. Флоренского, в понимании канона вообще и иконописного канона в частности, он делает акцент на его положительные стороны: во-первых, канон - это как бы аккумулятор достигнутого в области формы /конечно, соответствующей определенному содержанию, а не безотносительно к нему/; во-вторых, канон высвобождает ту часть творческой энергии, которая тратится "свободным" художником на поиск формы, которой он, найдя ее, вынужден строго придерживаться, т.е. тут же канонизировать; в-третьих, канон требует от художника предварительного осмысления, интериоризации, осознания как единственной возможной формы для выражения данного содержания, свободно выбираемого, осознание канона как творческой свободы.

Говоря об иконографическом каноне, нередко представляют дело так, что собственно графический канон сковывал творческие возможности иконописца, талант рисовальщика заглушался им, но цветовое решение композиции было в полной воле художника, и именно оно давало возможность проявляться хотя бы таланту колориста. Такой подход замечен и в статье Волошина. Это несколько упрощенное представление не учитывает, что основная расцветка одежд Христа, Богородицы, Ангелов, святых также является частью канона. Причем на разных иконах; например, "Спас Вседержитель", "Спас в силах", "Преоб-

ражение" и др. Христос изображается в разных, но всегда в согласии с канонам, одеждах, и художник не мог произвольно выбирать цвета одежды изображаемого им лица. Нам кажется важно подчеркнуть это, потому что представление о рабстве художника у иконографического канона и свободе в цветовом решении излишне резко противопоставляет линию и цвет. Если такое противопоставление действительно существовало у иконописцев, то становится необъяснимой та гармония между линией и цветом, которой им удавалось достигать. Может быть, точнее было бы говорить о предварительной задаче иконописца как углублении в графически-цветовой канон в их единстве.

Иосиф Волоцкий, рассказывая о Данииле Черном и Андрее Рублеве, подчеркивает, что они все делали для того, чтобы ум и мысль их, или око духовное, всегда возносилось "к невестественному и Божественному свету", "чувственное же око" было возведено "ко еже от вѣчных веков написанным образом Владыки Христа и Пречистыя Его Матери и всех святых". Именно постижению канона изнутри и служило это созерцание древних, прославленных икон, а вместе с тем и воспитанию "чувственного ока" на лучших образцах: "Яко и на самый праздник светлаго Воскресения Христова, - продолжает Иосиф Волоцкий, - на седалищах сядяща и пред собою имуще Божественная и всечестныя иконы, и на тех неуклонно зряще..." При этом Иосиф Волоцкий специально подчеркивает, что созерцание знаменитых икон было не только праздничным занятием, но правилом на всякий день, "егда живописательству не прилежаху", и так проводили свободное время не только Рублев и Даниил Черный, но "и ини мнози таковы же" /3, стр. 17/. И здесь нам хотелось бы обратить внимание на два момента: во-первых, канон постигался на совершенных образцах как идеал, к которому надо стремиться и, следовательно, не мог сковывать творческие возможности, во-вторых, он постигался путем созерцания совершенных икон, т.е. в уже найденной гармонии графического и цветового решения, а не раздельно по иконописным подлинни-

кам. Постичь тайну канона изнутри, воспроизвести его с предельной глубиной или даже превзойти его - в этом видел свою задачу иконописец. Его талант проявлялся в гармонизации линий графического канона, в гармонизации Цветового решения композиции, наконец, в гармонизации графического и цветового канонов, линии и цвета.

Высоко оценивая значение иконографического канона, Волошин все же подходит к нему также несколько односторонне, не учитывая возможности различных уровней понимания и отражения канона в иконе. Как цвет воспринимается Волошиным преимущественно на "мирском" языке, так иконография преимущественно на "священном". Но по аналогии с цветом и иконографический канон можно рассматривать на трех уровнях или в контексте трех языков. "...Иконографические символы, - пишет П. Флоренский, - не только эмблемы, но и некоторые мистические реальности; они, ведь, - не голые значки иного мира, не алгебраические формулы мира духовного, но также - одеяния и картины высшей реальности" /10, стр. 565/. По П. Флоренскому, следовательно, иконографический канон - это прежде всего некая духовная реальность, он онтологичен /"божественный" язык/; затем это собственно подлинник, которым пользуется иконописец /"священный" язык/; наконец, возможный, но не обязательный примитив /"мирской" язык/. Увлеченный противопоставлением цвета и линии в иконе, Волошин, с одной стороны, сводит красочный мир иконы к примитиву, не замечая его высокой духовности и духоносности, а с другой - нагружая способностью выражения мира духовного лишь иконографический канон, не видит возможности сведения его к примитиву, что было возможно практически в любую эпоху, но особенно широкое распространение получает в XVII веке, а ранее в некоторой части новгородских икон или икон так называемого "северного письма", "мужицких"; как их несколько пренебрежительно иногда называют.

Эти особенности восприятия Волошиным иконописи, как нам

представляется, обусловлены несколькими причинами. Во-первых, в поле зрения Волошина попал ограниченный круг икон: прежде всего, как мы уже предположили, новгородские иконы, которые действительно, по сравнению с иконами московской школы, ближе к народному искусству и примитиву. Во-вторых, в его интерпретации сказался психо-физический подход к цветовой символике, не учитывающий ее метафизического обоснования. В-третьих, Волошин, хотя и принимает во внимание, но недостаточно четко разделяет символику разных уровней, проходит мимо возможности интерпретации как символа вообще, так и иконописного символа в частности /и цветового, и графического/ на разных "языках". В-четвертых, отмечая, что открытие иконы дает "урок гармонического равновесия между... линией и краской" /6, стр. 282/, как в своей живописи и поэзии, так и в художественной критике он все же прибегает к приему раздельного анализа красочных и графических достоинств иконы, даже их противопоставлению. Наконец, нельзя не обратить внимания на то, что статья была написана в тот период, когда влияние на Волошина символизма как литературного течения сходит на нет, но вместе с тем все более четко проявляются акмеистические тенденции в его поэзии. Возможно, акцент на "реальные основы" цветовой символики — это своего рода прощание с символизмом и да^{нь} акмеизму, который был Волошину заметно ближе по складу его как поэтического, так и живописного дара.

Примечания

1. М. Аллатов. Краски древнерусской иконописи. М., 1974.
2. А. Белый. Священные цвета. - В сб.: А. Белый. Арабески. М., 1911.
3. Преп. Иосиф Волоцкий. Отвешание любозагорным вкратце о святых отец, бывших в монастырях, иже в Рустей земли сущих. ЧОИДР, № 7, стр. 12 /Цит. по: "Богословские труды", № 22, М., 1981/.
4. М. Волошин. О самом себе. - В сб.: "Максимилиан Волошин - художник". М., 1976.
5. М. Волошин. Стихотворения. Л., 1977.
6. М. Волошин. Чему учат иконы. - В сб.: "М. Волошин. Стихотворения и поэмы в двух томах". Париж, 1984, т. 2.
7. Р.И. Попова. Жизнь и творчество М.А. Волошина. - В сб.: "Максимилиан Волошин - художник". М., 1976.
8. В. Рождественский. Коктебель /М.А. Волошин/. - В сб.: "Максимилиан Волошин - художник". М., 1976.
9. П. Флоренский. Иконостас. - "Богословские труды", сборник девятый. М., 1972.
10. П. Флоренский. Столп и утверждение истины. М., 1914.
11. George Ferguson. Signs and Symbols in Christian Art. New York, 1982.
12. Egon Sendler. Le monde des couleurs - In: Egon Sendler. L'icône image de l'invisible. Paris, 1981.

РЕЦЕНЗИИ, ОБЗОРЫ, БИБЛИОГРАФИЯ

ШЕСТИДЕСЯТИЛЕТИЕ СЛАВЯНСКОЙ БИБЛИОТЕКИ В ПРАГЕ

В марте 1985 года исполнилось 60 лет с момента, когда Славянская библиотека в Праге открыла свои фонды. Библиотека возникла в конце 1924 года в форме выделения русских и советских фондов из библиотеки Министерства иностранных дел Чехословацкой Республики, которому она принадлежала до 1938 года. Через два года после открытия наряду с русскими, советскими, украинскими и белорусскими фондами стали быстро увеличиваться и фонды остальных славян, в частности, польские, к настоящему времени занимающие по своей численности второе место в Библиотеке. В течение 60 лет своего существования и работы Славянская библиотека превратилась в крупнейшую специализированную библиотеку и библиографический центр славистики в Средней Европе. Поэтому библиотеку все чаще посещают слависты всего мира, в первую очередь, из славянских стран. В последнее время растет число венгерских ученых и русистов, которые изучают в ее фондах материалы по истории русской культуры, разрабатываемой тремя венгерскими университетами в Будапеште, Дебрецене и Сегеде. Венгерские ученые посещали Славянскую библиотеку и раньше и неоднократно положительно высказывались о ее фондах и обслуживании. Приведем, как пример, лишь две записи в нашей книге отзывов: "Весьма богатый материал Славянской библиотеки, которая является действительно уникальной в Средней Европе, дает и нам, венгерским славистам, очень много. Недалеко от Будапешта мы находим весь необходимый материал, что не вынуждает нас искать его в каждой славянской стране особо. Я глубоко признателен сотрудникам библиотеки за оказанную мне помощь и надеюсь, что еще много раз вернусь в их среду и что мне удастся поработать в этой великолепной библиотеке."

/Д-р Арато Эндре, профессор Будапештского университета, 1958 год/. "Вашу библиотеку - специализированное собрание славян-

ской литературы - весьма высоко оцениваем, считая ее важным центром славистской работы как для ваших, так и для зарубежных славистов. На нынешнем этапе развития ваша библиотека представляет собой незаменимый центр для исследователей, работающих в области славистики". /Шандор Ласло, директор Государственной библиотеки им. Горького в Будапеште, 1974 год/.

В настоящее время Славянская библиотека в Праге, согласно статусу Государственной библиотеки ЧССР, одним из комплексов которой она является, организует свою деятельность и обслуживание так, чтобы удовлетворять все более сложные запросы читателей в области политической и культурной жизни славянских народов в прошлом и настоящем.

В последнее десятилетие в Славянской библиотеке работают 30 специалистов по истории, литературе, языкам и культуре отдельных славянских народов. Они размещены в соответствии со структурой Библиотеки в трех ее отделах: в отделе комплектования фондов /здесь работает и особый сектор международного книгообмена/, в отделе каталогизации или обработки литературы /с сектором рукописей и редкой книги/ и в отделе обслуживания читателей /в том числе с внутренним и международным межбиблиотечным абонементом, библиографическим и выставочным обслуживанием/. Надо подчеркнуть и некоторые виды деятельности, соединяющие Славянскую библиотеку с самыми современными библиотеками в Чехословакии, а также новые элементы в ее работе, соответствующие требованиям эффективного центра научной информации по отрасли славистики. Библиотека является местом практических занятий учеников пражской средней школы - будущих библиотекарей; сама организует и проводит исследования по чтению русской и советской литературы и по использованию фондов этой литературы, занимается методической деятельностью, уже два года специалисты Библиотеки читают лекции своим коллегам из областных и районных библиотек на местах о том, что переведено из художественной литературы славян на чешский

язык и что следует рекомендовать читателям публичных библиотек. Библиотека является издательским центром славистской литературы и библиографических указателей; во время международных совещаний библиотекovedов в стране Славянская библиотека снабжает их организаторов переводчиками для письменных и синхронных переводов, в частности, в области славянских языков. Ежегодно подготавливается около 40 иллюстративно-книжных выставок, связанных, как правило, с юбилеями и памятными датами в области славистики.

Международный комитет славистов, организующий регулярные съезды славистов всего мира, поручил Славянской библиотеке издание библиографических указателей материалов этих международных конгрессов. Библиотека разрабатывает съездовские материалы и приблизительно каждые два года выпускает библиографии. Наряду с ними она выпускает издания, пропагандирующие собственные библиотечные фонды. Среди них за последнее десятилетие были выпущены в свет следующие работы:

1. Příspěvky k dějinám česko-ruských kulturních styků. Díl III. /Сборник статей по вопросам истории чешско-русских культурных взаимоотношений. 3-ья часть./ Прага 1976 г., 176 стр.

2. VII. mezinárodní sjezd slavistů. Warszawa 1973. /Библиография 7-ого международного съезда славистов, состоявшегося в Варшаве в 1979 году./ Прага 1976 г., 346 стр.

3. III. mezinárodní sjezd slavistů. Beograd 1939. /Библиография 3-его международного съезда славистов, созданного в Белграде в 1939 году, который однако не состоялся./ Прага 1978 г., 98 стр.

4. T. Syllaba: Jan Gebauer. /Сборник статей и документов с библиографией выдающегося слависта./ Прага 1979 г., 167 стр.

5. M. Pohleiová: Česko-polské literární vztahy. /Выборочная библиография работ по чешско-польским литературным взаимоотношениям периода 1945-1979 гг. с вводной статьей./ Прага 1980 г., 233 стр.

6. T. Syllaba - M. Křepinská: Radegast Parolek.

/Библиографический указатель работ и обзор деятельности выдающегося чешского русиста-литературоведа, изданный по случаю 60-летия со дня его рождения./ Прага 1981 г., 164 стр.

7. VIII. mezinárodní sjezd slavistů. Zagreb-Ljubljana 1978.

/Библиографический указатель работ, связанных с 8-ым международным съездом славистов, состоявшемся в Югославии в 1978 году./ Прага 1981 г., 281 стр.

8. Františka Sokolová: Cyrilské tisky.

/Каталог книжно-иллюстративной выставки первопечатных работ, напечатанных кирилловским шрифтом, по случаю 400-ой годовщины со дня смерти русского первопечатника Ивана Федорова./ Прага, 1982 г., 108 стр.

9. Život s knihami. Josef Strnadel 1977-1982.

/Библиографический сборник по случаю 70-ой годовщины со дня рождения чешского писателя Йозефа Стрнадела./ Прага 1982, 135 стр.

10. Polská krásná literatura v českých překladech /1945-1979/.

/Библиографический указатель польской художественной литературы, переведенной на чешский, периода 1945-1979 гг./ Прага 1982 г., 276 стр.

11. IV. mezinárodní sjezd slavistů. Moskva 1958.

/Библиографический указатель работ, связанных с 4-ым международным съездом славистов, состоявшимся в Москве в 1959 году./ Прага 1983 г., 324 стр.

12. Bulharská krásná literatura v českých překladech 1825-1980.

/Библиографический указатель болгарской художественной литературы периода 1825-1980 гг. в переводах на чешский язык./ Прага 1983 г., 232 стр.

13. Vzácná leniniana ve Slovanské knihovně.

/Библиографический указатель редких прижизненных работ В.И.Ленина, изданных до 1923 года и хранящихся в Славянской библиотеке./ Прага 1984 г., 71 стр.

14. Marina Cvetajevová a Praha.

/Сборник, посвященный пребыванию в Праге поэтессы М. Цветаевой./ Прага 1984 г., 127 стр.

15. Slovanské literatury.

/Сборник обзоров славянских литератур с особым учетом работ, переведенных на чешский язык. Предназначен для методической деятельности в чешской единой сети библиотек./ Прага 1984 г., 263 стр.

/Приводятся названия только тех изданий, которые еще можно приобрести в Славянской библиотеке./

В печати находится библиографический указатель работ, связанных с 5-ым международным съездом славистов, состоявшимся в Софии в 1963 году. Он появится в двух книгах, общим объемом в 458 стр. в 1985 году. Как и все вышеуказанные съездовские библиографические указатели, он обработан Е. Велинской.

В Москве вышел в 1984 году библиографический указатель Яна Неруды, посвященный 150-летию со дня рождения великого чешского писателя, составленный сотрудниками Славянской библиотеки и Всесоюзной государственной библиотеки иностранной литературы. Успешное международное сотрудничество в области библиографии продолжается разработкой подобного указателя Карела Чапека.

Центр тяжести библиографическо-информационной деятельности Славянской библиотеки лежит в разработке и издании специализированных библиографических работ, например, научно-библиографических словарей, персональных библиографических указателей славянских писателей и славистов. Выборочно разрабатываются также специальные каталоги фондов Библиотеки, серия "Специальные собрания в фондах", "Учебные пособия Славянской библиотеки".

теки" и сборники статей.

Считаю своим долгом обратить внимание исследователей русской культуры на бесценные богатства русского отдела фондов, составляющего больше половины всех фондов и хранящего рукописи и редкие первопечатные книги, среди них - на первую в России напечатанную книгу, так называемый Апостол из мастерской Ивана Федорова /Львов, 1574 г./, Острожскую библию /1581 г./ и на другие старопечатные работы XVI-XVIII веков из печатных мастерских Львова, Москвы, Киева, Чернигова. В Библиотеке хранятся факсимилии древнейших русских рукописей, например, Остромирово евангелие /1056-1057 гг./, Изборник Святослава /1073 г./, Архангельское евангелие /1092 г./. Здесь имеется большое собрание литературы периода Петра Первого, первые русские газеты, "Санктпетербургские ведомости" и "Московские ведомости", первый русский литературный журнал "Трудолюбивая пчела", появившийся с 1759 года под редакцией А.П. Сумарокова, сатирические журналы второй половины XVIII века "Трутень" и "Кошелек", выпускавшиеся Н.И. Новиковым, литературу о народных социальных движениях во главе с Разиным и Пугачевым, а также литературу, отражающую революционные движения XIX и XX веков: "Колокол" Герцена, литературу периода швейцарской эмиграции В.И. Ленина, первую всероссийскую марксистскую подпольную газету "Искра", основанную Лениным в 1900 году, ценные документы периода революции 1905 года и Великой Октябрьской Социалистической революции. Библиотека имеет в своих фондах и многие издания подлинных источников, исторических материалов, документов, летописей, произведения русских историков от В.Н. Татищева до современных авторов, полные издания "Чтений в Императорском обществе истории и древностей российских при Московском университете" /1845-1918 гг./, журналов "Русский архив" /1863-1915 гг./, "Русская старина" /1870-1917 гг./, "Этнографическое обозрение" /1889-1916 гг./, "Вестник Европы" /1866-1917 гг./ и многих других.

Также обширны и фонды по теории литературы и лингвистике. Библиотека хранит все важные литературные журналы, в том чис-

ле "Отечественные записки" и "Современник", основанный А.С.Пушкиным. Весьма содержательно собрание послереволюционных литературных журналов начального советского периода и самое богатое вне территории СССР собрание русской советской литературной продукции /в том числе журналы и сборники/ периода между двумя войнами. Есть комплекты "Известий Академии Наук" Отделения русского языка и словесности", "Журнал Министерства народного просвещения" /1834-1918 гг./, основные работы по искусству, театру, музыке, большие собрания художественной литературы, начиная с первых прижизненных изданий произведений русских классиков /Пушкина, Гоголя, Толстого, Тургенева/, революционных демократов, до литературы рубежа столетий и первых советских изданий, отражающих все тогдашние литературные течения, направления, группировки и жанры.

Нельзя обойти молчанием и особый фонд, насчитывающий более 11 тысяч томов русской литературы XVIII и первой половины XIX века, составленный из самой крупной части библиотеки известного в свое время петербургского книгоиздателя и владельца литературного салона публициста А.Ф. Смирдина /1795-1857 гг./ и его последователей, закупленный правительством ЧССР для Славянской библиотеки в 1933 году в Риге. Библиотека Смирдина и его издательство были выдающимся культурным центром Петербурга, где встречались все знаменитые писатели своего времени, поэтому она представляет собой ценнейший культурный и исторический памятник.

О новых поступлениях информирует читателей периодически выпускаемый "Бюллетень новых поступлений" и регулярные выставки новинок в отделе абонемента Славянской библиотеки. В Государственной библиотеке ЧССР работает отдел микрофильмирования и ксерокопирования, где можно заказать копии с всех единиц фонда Славянской библиотеки. Библиотечные фонды Славянской библиотеки охватывают в настоящее время в общей совокупности 620 тысяч томов, точнее, учетных единиц фонда. Кроме книжных фондов весьма богатым является журнальный и газетный фонд,

комплектуемый в настоящее время 604 названиями периодики, по большей части, заграничными, а также фонды графики, микрофильмов, отдельных оттисков. Широко комплектуются такие пособия /например, учебной литературы/, как энциклопедии, словари всех видов, вузовские учебники. Превалирует в фондах иностранная литература. Длина полок с фондами Славянской библиотеки в настоящее время составляет около 13 километров, причем требования читателей выполняются немедленно, книгу по заказу приходится ждать не более пяти минут. Многие фонды, однако, уникальны, поэтому они не подлежат отправке за границу и абонементу вне стен библиотеки. Всех желающие ими пользоваться сердечно приглашаются в Прагу.

Справочная литература:

1. Padesát let Slovanské knihovny v Praze. Sborník.
/Пятьдесят лет существования Славянской библиотеки в Праге./
Připravil J. Strnadel, Praha, SK ČSR-Slovanská knihovna 1976.
162 s.,
2. Slovanská knihovna a slavistika.
/Славянская библиотека и славистика./
Zprac. J. Strnadel a M. Křepinská. Praha, SK ČSR-Slovanská knihovna 1979. 209 s.
3. Jaroslav Pavlík: Bibliotheken in der Tschechoslowakei: Staatsbibliothek der Tschechischen Socialistischen Republik /ČSR/ in Prag. Slawische Bibliothek in Prag.
/Библиотеки в Чехословакии. Государственная библиотека Чешской Социалистической Республики в Праге. Славянская библиотека в Праге./

In: Slavica Othiniensia, 5, Odense Universitet 1982, s. 151-217.

4. Pavel Pohlei, Dr. Eva Velinská: Nově ve službách čtenářům Slovanské knihovny. /Новые элементы работы в отделе обслуживания читателей Славянской библиотеки./

In: Ročenka Statní knihovny ČSR 1979/1980, SK ČSR, Praha 1982. s. 160-165.

5. Iuří Vacek: Mezinárodní spolupráce Slovanské knihovny. /Славянская библиотека и ее международное сотрудничество./

In: Ročenka Státní knihovny ČSR 1979/1980. SK ČSR, Praha 1982. s. 212-217.

П. Похлей

/Славянская библиотека, Прага/

СОДЕРЖАНИЕ

А. Фейер:	Запросы и возможности гуманизма	3
Д.Е. Максимов:	О романе-поэме Андрея Белого "Петербург"	31
А. Хан:	Теория словесности А. Потебни и не- которые вопросы философии творчества русского символизма	167
Н. Салма:	Кризис гуманизма и "реалистичский символизм" В. Иванова	197
Каталин Секе:	Проблема обезличенности в повести А. Ремизова "Часы"	215
Ю. Катона:	К вопросу о значении поздних произве- дений Бунина в контексте его твор- ческого пути	233
В. Лепахин:	Символизм иконы в восприятии М. Воло- шина - поэта и художника	249
Рецензии, обзоры, библиография		
П. Похлей:	Шестидесятилетие Славянской библиотеки в Праге	262
Содержание		273
Contents		275

CONTENTS

Adam Fejér:	Requirements and Possibilities of Humanism	3
Dmitri Maksimov:	On the Problem of Catharsis in A.Bely's "Petersburg"	31
Anna Han:	A.A. Potebnya's Theory of Literature and some Problems of the Philosophy of Creativity in Russian Symbolism	167
Natalia Szalma:	The Crisis of Humanism and V.Ivanov's "Realistic Symbolism"	197
Katalin Szöke:	The Problem of "Impersonality" in Remizov's "The Clock"	215
Judit Katona:	On the Importance of Bunin's Late Works in the Light of his Creativity ..	233
Valeri Lepakhin:	Symbolism of the Icons in Voloshin's Interpretation	249
Recensions, notes, bibliography		
Pavel Pohlei:	60 years of the Slavonic Library in Prague	262
Contents /Russian/		273
Contents /English/		275



B113219

882T ~~ko~~

~~D68~~

XB 55.770

h. 2. 1. 10

Készült: a Szegedi Magas- és Mélyépítőipari Vállalat
Sokszorosító üzemében.

Felelős: vezető: Mazán Jánosné